

Черкво
ИЛЬИ
ПРОРОКА
в Ярославле

КНИГА 1

λR
ЯРОСЛАВЛЬ
2002

УДК 947 (470.316) + 726.15
ББК 63.3 (2Р34-4Яр) + 85.113 (2) + 86.372
Ц 44

Издание подготовлено и осуществлено
при поддержке Губернатора Ярославской области
Анатолия Ивановича Лисицына

На обложке и титульном листе фрагмент иконы
«Илья Пророк в пустыне», написанной Федором Зубовым в 1672 году
по заказу Улиты Скрипиной для церкви Ильи Пророка,
из собрания Ярославского художественного музея.

На вклейке: цветная фотография — С. Б. Калачева,
черно-белая — И. А. Лазарева

Художник М. Е. Бороздинский

ISBN 5-900962-52-0

© А. М. Рутман, 2002, состав
© И. Л. Бусева-Давыдова, 2002, текст
© Т. А. Рутман, 2002, текст
© М. Е. Бороздинский, 2002, оформление
© Александр Рутман, 2002

сть в России, как и повсюду в мире, архитектурные памятники-символы. В разное время и в память о разных событиях они воздвигались, но велика была сила творцов — и становились они воплощением своеобразия души местного народа. Чаще всего такими знавковыми сооружениями являются храмы. Это София в Новгороде и Троице-Сергиева Лавра, Покров на Нерли и Василий Блаженный в Москве, Спас на Крови в Петербурге и Кижи. В этом ряду стоит и ярославский Илья Пророк.

Наши предки, жившие более трехсот лет назад, не жалели сил и средств, строя один за другим прекрасные величественные храмы. Мастерство и творческое чутье жителей Ярославля воплотились в создании знаменитой художественной школы, одним из высших выражений которой стала Ильинская церковь. И сейчас, показывая ее гостям, испытываешь чувство гордости за ярославцев, создавших такое чудо.

Иногда приходится слышать, как туристы называют церковь Ильи Пророка собором — привезжему человеку сразу бросается в глаза ее особое, главенствующее положение в центре Ярославля. На пересечении двух важнейших улиц города возвели в 1650 году каменный храм и любовно его украсили именитые ярославские купцы братья Скрипины в память о своем роде — «по обещанию о своих душах и по душах родителей своих в вечный поминок». Встала Ильинская церковь памятником ремесленному мастерству ярославцев и их торговому могуществу, простиравшемуся до окраинных сибирских земель Русского государства и дальних заморских стран.

225 лет назад, в 1777 году, императрицей Екатериной Великой было учреждено яро-славское наместничество. Новые функции губернского города потребовали полной перестройки Ярославля. Именно в этот важнейший для ярославской земли момент по-новому зазвучал великолепный памятник: по настоянию наместника, первого ярославского губернатора, Алексея Петровича Мельгунова принят был регулярный план Ярославля, отправной точкой которого стала Ильинская церковь. От нее начинались улицы-лучи, завершившиеся другими старинными храмами или крепостными башнями. Перед церковью развернулась площадь с двумя корпусами присутственных мест и дворцом наместника между ними — одна из красивейших в провинциальной России.

На месте давно разобранного дворца в 1980 году было построено здание, в котором ныне располагается Администрация Ярославской области, в одном из корпусов присутственных мест

работает областная Государственная дума. На протяжении веков церковь Ильи Пророка являлась и является свидетелем важнейших событий в истории края. Менялась жизнь вокруг храма, но в том, что он по-прежнему стоит в центре города, — символ непрерывности тысячелетней ярославской истории.

Вот уже больше десяти лет я работаю в кабинете, окна которого выходят на Ильинскую площадь. Каждый раз неуловимо иная, церковь притягивает к себе. За эти годы доводилось видеть ее и в снежных шапках, и в лучах заката, и окруженную осенним золотом; как-то после весеннего дождя раскинулась над ней радуга...

Эта книга открывается переизданиемrarитета, созданного в 1915 году тоже ярославцами, нашими земляками. Автор удивительного текста — Нил Григорьевич Первуухин, великолепные фотографии для иллюстраций сделал Иван Артемьевич Лазарев, а любовно издал Константин Федорович Некрасов. Почти сразу та книга стала библиографической редкостью, а сквозь все перипетии XX века в Ярославле сохранились считанные экземпляры. Очень хорошо, что сегодня это творение возвращается к нам.

История храма, в которую вплетены судьбы многих ярославцев, не менее значима и интересна, чем художественное совершенство этого памятника. Написание ее — работа будущего. Наш долг — помнить о многих поколениях наших предков, создававших редкостную красоту, и постараться не растерять доставшийся нам в наследство творческий и созидательный дух.

Много прекрасных и возвышенных слов сказано о нашем замечательном памятнике — церкви Ильи Пророка, но лучше всего передал его сущность Нил Григорьевич Первуухин: величие Ильинского храма скромно, как сам русский народ.

Анатолий Лисицын,
Губернатор Ярославской области

ЦЕРКОВЬ
ИЛИИ ПРОРОКА
В ЯРОСЛАВЛЕ

ОБЪЯСНИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ Н. ПЕРВУХИНА. ФОТОГРАФИИ И. ЛАЗАРЕВА
РИСУНОК ОБЛОЖКИ А. КРАСОТИНА

МОСКВА
КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО К. Ф. НЕКРАСОВА
MCMXV



*Печатано в типографии
К.Д.Некрасова
в количестве 500 нумерованных экземпляров*

ОЧЕРК ИСТОРИИ ХРАМА

В истории русского искусства Ярославль занял совершенно особенное положение. Памятники его художественного зодчества, в противоположность не только Киеву или Великому Новгороду, но и меньшим центрам культурной жизни старой Руси — Чернигову, Рязани, Звенигороду, Пскову, не дают нам почти ничего даже для XVI столетия. Зато последний век допетровской эпохи представлен в нем с такой роскошью и исчерпывающей полнотой, как нигде в России, для которой Ярославль и является, таким образом, драгоценным музеем XVII века. Но, думается, не только для историка искусства любопытно отметить этот факт художественной цельности и выдержанности в облике старого Ярославля; история ярославского строительства остается крайне любопытным и оригинальным до загадочности явлением в области общей истории русского народа и его церкви.

В 1620 г. заложена в нем первая каменная приходская церковь — Николы Надеина, и вслед за ней, в течение трех четвертей одного столетия, один за другим вырастают до сорока каменных храмов, из которых многие богатством и изяществом своего внешнего и внутреннего убранства смело превосходят знаменитые сорок сороков Первой столицы.

Какое-то упоение зодчеством охватило горожан в этот золотой век жизни Ярославля. Словно в Италии цветущей порой Возрождения, именитые граждане, богатые купцы, приходские общины, родовитые князья, даже смиренные схимонахи истощают свои средства, дабы украсить родной город новой каменной хвалой Вседержителю «в воспоминание вечных благ и в вечный поминок рода своего»¹. Полная величавого своеобразия открывается картина этих лет жизни старого русского города, когда читаешь такие сухие для беглого взгляда перечневые описи, летописные сказания и писцовые книги XVII века. Безде кипит работа. В слободах стучат молоты «на кузнях», и мастера кузнецкого дела то куют затейливые кресты, то покрывают художественной насечкой скобки, замки и личины, чтобы и дверной прибор радовал глаз в Божьем доме; по окраинам, «на ямах», где протянулись кирпичные сараи на «яро-славское городовое каменное дело», каменщики изощряют свою фантазию, терпеливо обжигая кирпич и замысловатым гвоздиком, и сухариком, и бусой, и розаном. По городу бродят художественные артели во главе с каким-нибудь «пресловущим изуграфом» и с непостижимой для нас легкостью покрывают сырье своды и стены церквей красочным ковром росписей, в художественном богатстве которых будут разбираться целые поколения. Токари и поливщики довершают декоративные замыслы зодчего дивными узорами резьбы и нежных кафлей.

Бодростью, силой и радостью веет от этой весны ярославского искусства, так резко прерванной холodom реформ Петра I, желавшего видеть в Ярославле только удобный центр «к произведению и умножению полотняных и других знатных к пользе и славе государственной мануфактур и фабрик...»².

Как и всегда в истории, этот подъем искусства можно объяснить только подъемом народного духа, который, в свою очередь, легко объясняется историческими условиями эпохи.

Начало XVII в. отвело Ярославлю необыкновенную роль. Смутное время рано захватило его в водоворот кипевшей политической жизни. Почти два года он видит у себя сверженную царицу Марину с ее отцом Юрием Мнишком и со свитой свыше 350 панов и шляхтичей — целым польским двором! Но вот Марина уехала в Тушину, и ярославцы признают своим повелителем ее нового супруга, второго Лжедмитрия, собрав ему в царский поминок огромную по тому времени сумму — 30 000 рублей³. Впрочем, обаяние тушинского самозванца очень скоро рассеялось, и уже через год Ярославль вновь целует крест царю Василию. Тогда грозный отряд польско-русского войска Сапеги под предводительством знаменитого Лисовского подступает к городу, выжигая посады и слободы. Но сам город, т. е. острог, вместе со Спасским монастырем мужественно выдержал осаду, и ярославцы, отчаянными вылазками прогнав тушинцев, воздвигают в память своего спасения Казанскую обитель. После этого Шуйский делает Ярославль средоточием северных дружин, которые должны были из Заволжья идти на соединение к ополчению Ляпунова⁴. Свержение царя и убийство Прокопа Ляпунова не охладили ярославцев; по всей Волге они шлют грамоты с призывом последовать примеру святейшего Гермогена, патриарха, и стать «новыми страстотерпцами за веру православную»⁵. Наступил 1612 г. Пылкий Минин дает новый толчок «общеземельному делу», и Пожарский назначает быть в Ярославле сбору велико-го всенародного ополчения. Временное правительство четыре месяца не оставляло Ярославля: здесь кн. Пожарскому много довелось поработать, обдумывая со своею ратью, со священным собором и по-садскими людьми, «как бы земскому делу было прибыльнее». Между тем последняя надежда Руси — ополчение чуть было не погибло за это время от страшной моровой язвы; но Богу угодно было через одного благочестивого ярославца явить чудотворный образ Спасителя, и после торжественного крестного хода с новой святыней и Толгской иконой Божией Матери язва прекратилась. Благодарное войско воздвигло обыденный¹ храм Спаса и, укрепленное чудесным знамением, двинулось спасать Москву и Родину.

В марте месяце следующего года ярославцы уже встречали новоизбранного царя всея Руси Михаила Феодоровича и «от радости не можаху в слезах и промолвити». Юный царь загостился здесь; отсюда им послана и первая царская грамота о согласии принять венец Мономаха. Опять Ярославль делается временной столицей, местом великого стечения народного, местом великого торжества. Настал желанный конец под-вигов⁶.

Мы видим, как великая эпопея русского лихолетья захватила Ярославль, сделав его одним из важнейших центров славной борьбы за освобождение Родины. Эта борьба ведется прежде всего под знаменем веры, под знаменем православия, и если порыв патриотизма после особенно яркой вспышки вошел постепенно в свое обычное русло, то религиозное чувство не ослабевает в Ярославле целое столетие. Новые чудотворные иконы прославляются дивными знамениями. Пред очами многотысячной толпы прозревают слепцы, пророчествуют юродивые, слышат глухие и бесноватые громогласно славят Бога за свое исцеление. Язва ли посетит город или засуха сожжет поля и сады, «яко земле разседатися, зверям рыкати», — в городе объявляется всенарод-ный пост и молитва. Во время страшного мора глухой зимней ночью мимо открытых храмов со свечами и факелами подвигается крестный ход; и умиленно говорит летописец, что «была та ночь Ярославлю как день светла и всем малым и великим радость несказанная, яко ни мраза ни зими не чуяти»⁷.

Снятся юным и старцам сны несказанные: то святая Одигитрия^{II} и кадило пред иконою, фимиамом благоухающее, а над Ней древо многолиственное, то цветы неизреченной красоты на животворящем кресте. «И съел он (Спасский иеродиакон Гордиан) тот цветок и исцелел от тяжкого недуга. А был тот Гордиан из навыкших иконному художеству и, восстав от одра, написал, как повелено было свыше, образ Живоначаль-ной Троицы». Позже он делается игуменом и воздвигает во имя Св. Троицы каменный храм⁸. Так сливалось святое с прекрасным, и религия рождала искусство.

Этот подъем высокой настроенности и нашел свое идеальное воплощение в чудных храмах Ярославля, нетленных грезах последнего века допетровской Руси.

¹Обыденный — однодневный, т. е. построенный за один день.

^{II}Одигитрия — (греч.) путеводительница, наставница в пути. Распространенный тип икон Богоматери.

Конечно, эти грезы не могли бы воплотиться с таким совершенством, если бы город не давал к тому богатых средств благодаря некоторым необыкновенным счастливым условиям своего развития в эпоху XVI—XVII вв.

Один из любимых «опричных» городов Иоанна IV, Ярославль еще при Грозном получает особенное торговое значение как перекресток двух важнейших дорог старой Руси — Волжской, через новые русские владения — Казань и Астрахань — к богатому Востоку, и Беломорского пути к Холмогорам, этому первому нашему «окну в Европу» со всем многообразием ее промышленности и культуры. Ярославлем заинтересованы англичане, открывающие здесь свою факторию и судостроительную верфь⁹. За предпримчивыми англичанами хлынули их соперники и соседи, и уже по описи 1630 г. в городе отмечено 29 дворов «голанских, торговых немец и разных земель иноземцев»¹⁰. Несколько позже на широких ярославских площадях мы видим ловких французов и испанцев с винами, бархатом, бумагой и зеркалами; даже два «индийские гости» открывают торговлю шелками, бирюзой и модными «цыцами» (ситцы)¹¹.

К XVII ст. и местное купечество заметно начинает расти и богатеть. Уже страницы писцовых книг пестреют не одними безымянными Федьками да Олешками, которые «сидят в шалаши за хлебы и колачи и всякими разными товаришки»¹²; государевы гости, именитые купцы гостиной сотни, жалованные царями поставщики Двора делаются центром ярославской жизни, и не только торговой, но и художественной¹³.

История создания большинства ярославских церквей связана с именами этих маленьких Медичи Ярославля XVII в., ставшихся превзойти друг друга изяществом, роскошью и величиной воздвигаемых ими храмов. Вероятно, что в художественном соревновании всех этих Зубчаниновых, Неждановских, Светешниковых, Гурьевых, Добрыниных играло известную роль и тщеславие торговой фирмы, увековечившей свое имя замысловатыми шатрами колоколен да алмазными узорами иконных окладов, но, думается, главным мотивом был тот же религиозный порыв, который и безвестных посадских людей подвигал в тот век нести на Божье дело слитки серебра, нитки жемчуга, парчу, кружева да чарки перламутровые, из серебряных тарелок и ложек «строить» чаши водосвятные да «блода понафидные»¹ или отписывать на «мирское строение» огороды, дома со службами, лавки и пол-лавки с подвалами¹⁴.

Церковь Илии Пророка воздвигли именитые купцы гостиной сотни Вонифатий Скрипин с женой Иулитою и его родной брат Иоанникий.

Местная традиция, перешедшая в большинство путеводителей и описаний храма, называет их новгородскими выходцами, переселившимися в Ярославль после погрома Новгорода при Иоанне Грозном. Они будто бы торговали жемчугом и драгоценными камнями не только с Москвой, но и с Западом. Это предание правдоподобно, потому что о некоторых современных Скрипиных купцах-строителях подобные же сведения дают документы, которые о роде Скрипиных пока не разысканы. Но для историка искусства происхождение этих «Аникея и Нифантея»¹⁵ безразлично, потому что в их Ильинском храме не заметно прямого влияния великоновгородского искусства. И не мудрено им было забыть художественные традиции родины своих предков, если сам Новгород в XVII веке пробовал заменять изящную простоту своих легких построек соборной торжественностью «ярославского стиля», как мы это видим, например, в церкви Знамения на Торговой стороне.

Гораздо большую ценность для нас представлял бы духовный облик строителей Ильинской церкви, так как он должен был отразиться на великом деле их жизни — создании дивного Божьего храма.

К счастью для нас, мы обладаем редкой рукописью, которая позволяет нам, по крайней мере, догадываться с известной уверенностью о том, что из себя представляла именитая семья Скрипиных.

Эта рукопись — «Книга церковного строения, что строили ярославцы, посадские люди Нифантелей да Аникеи Ивановы дети Скрипинны», объемистая тетрадь четкого поморского полуустава в прекрасном кожаном переплете. Опись скреплена по полям самими храмоздателями, оставившими, кроме того, на ней свои поправки и добавления.

¹Понафida — панихида.

Документальный перечень предметов, имена и цифры: «и что в тех церквях икон и книг, и сосудов церковных, и риз, и всякие церковные утвари, и колокол, и что у той церкви в Ярославле лавок их же даяния, и старого приходского строения — и то все написано в сей книге». Но и в этом однообразном потоке бесхитростного перечня мы можем уловить две-три черты, типичные для Скрипиных как ярких представителей золотого века бытой жизни Ярославля.

Они, несомненно, были очень богаты. Немногие страницы, отданные «старому приходскому строению», теряются в длинном списке их даяния. Ими создана сама «святая церковь каменным зданием» и покрыта своими чудными росписями¹⁶. Они же украшают церковь с ее приделами несчетным множеством великих и малых икон. Цветные шелка, редкие камни, кружева золотые одели престолы, налой¹ и жертвенники; иконостас расцвечен внизу травчатым атласом да «лазоревым шелком с окладкою». В ризнице красуются водосвятные огромные чаши, тяжелые блюда массивного серебра с узорной вязью об их, Скрипиных, подаянии, дорогие ризы с оплечьями да опушками «кизильбашского отласцу», «тафты двоеличной» или бархата, золотом шитого. Но венец роскоши — украса иконная. Словно в сказках Востока, перед мысленным взором читающего опись «Божьего милосердия» в Скрипинской книге сверкают и переливаются запоны¹⁷ алмазные, изумруды большие и малые, яхонт червчат да яхонт лазорев¹⁸, бирюза, достоканы, винисы¹⁹ и лалики²⁰.

Особенно много по резным венцам и чеканным цатам²¹ рассыпано жемчугу: только и видишь, что «у Спаса ожерельице и у Пречистой возглавие и рясы жемчужные»... Жемчужинами обнизаны целые поля у шитых пелен и сажены кресты и дробницы^{18,22}. Не в этом ли богатство самоцветных камней и жемчуга и опора предания о том, чем вели торговлю храмоздатели Илии Пророка?

Владетели этих несчетных сокровищ, расточившие свои драгоценности во славу «Пресвятой Владычицы нашей Богородицы, честного и славного Ее Покрова, да святого пророка и Боговидца Илии с преподобным отцом Варлаамом, иже на Хутыне», конечно, были по благочестию истинными сынами своего века. Вероятно, и мотив соревнования купеческих фирм, о котором говорено выше, не имел большого значения в их святом деле. Род Скрипиных угасал, как это видно по второй описи храма, где от лица его создателей было обращение к священникам и диаконам: «донелиже церковь Богоматере и Божия Пророка стоит Богом соблюдаема, пожаловать им помнити рода нашего и поминати неотложно, дабы и самим исправления чаяти от Бога в будущем веце мздовоздания». К «росписи именам», приведенной в этой рукописи, где из детей Скрипиных упомянута только рано умершая дочь Вонифатия, равно как и в старом синодике, никто не приписал имен хотя бы ближайших наследников; нет их детей и в фамильном склепе под северным приделом храма. Зато в синодиках даны имена брата храмоздателей — иноха — и схимонахини-сестры, — намек, который тоже говорит о высокой религиозной настроенности семьи Скрипиных.

Исследователь истории храма как художественного памятника еще более должен интересоваться вопросом, насколько строители Ильинской церкви были близки к искусству своего времени, или деятельное участие в постройке они могли принять только серебром да яхонтами. Опись подсказывает утвердительный ответ на первое предположение.

Тщательно отметили Вонифатий с братом не только иконы, украсившие храм с его приделами, но и многие имена мастеров, чьей кисти они принадлежали. Над местными образами, там, где в старину стояли даренные «мирские иконы», они разместили свое «моление», т. е. шедевры своей мольельни, и бережно сохранили на память потомков отметки о письмах Ивана Паисеина, Савина Истомы, его сына Назария и прочих жалованных и добрых иконописцев. Эти записи много говорят о художественных вкусах братьев Скрипиных, как это будет выясняться по мере нашего дальнейшего знакомства с храмом и его сокровищами.

Наконец, при своих крупных торговых сношениях не только с внутренним, но и заграничным рынком Скрипины должны были быть, по крайней мере, на уровне образования своей эпохи; твердая и бойкая скоропись их автографа говорит, во всяком случае, о хорошей грамотности обоих братьев, которая среди купечества половины XVII столетия, конечно, не так часто была достоянием людей малокультурных.



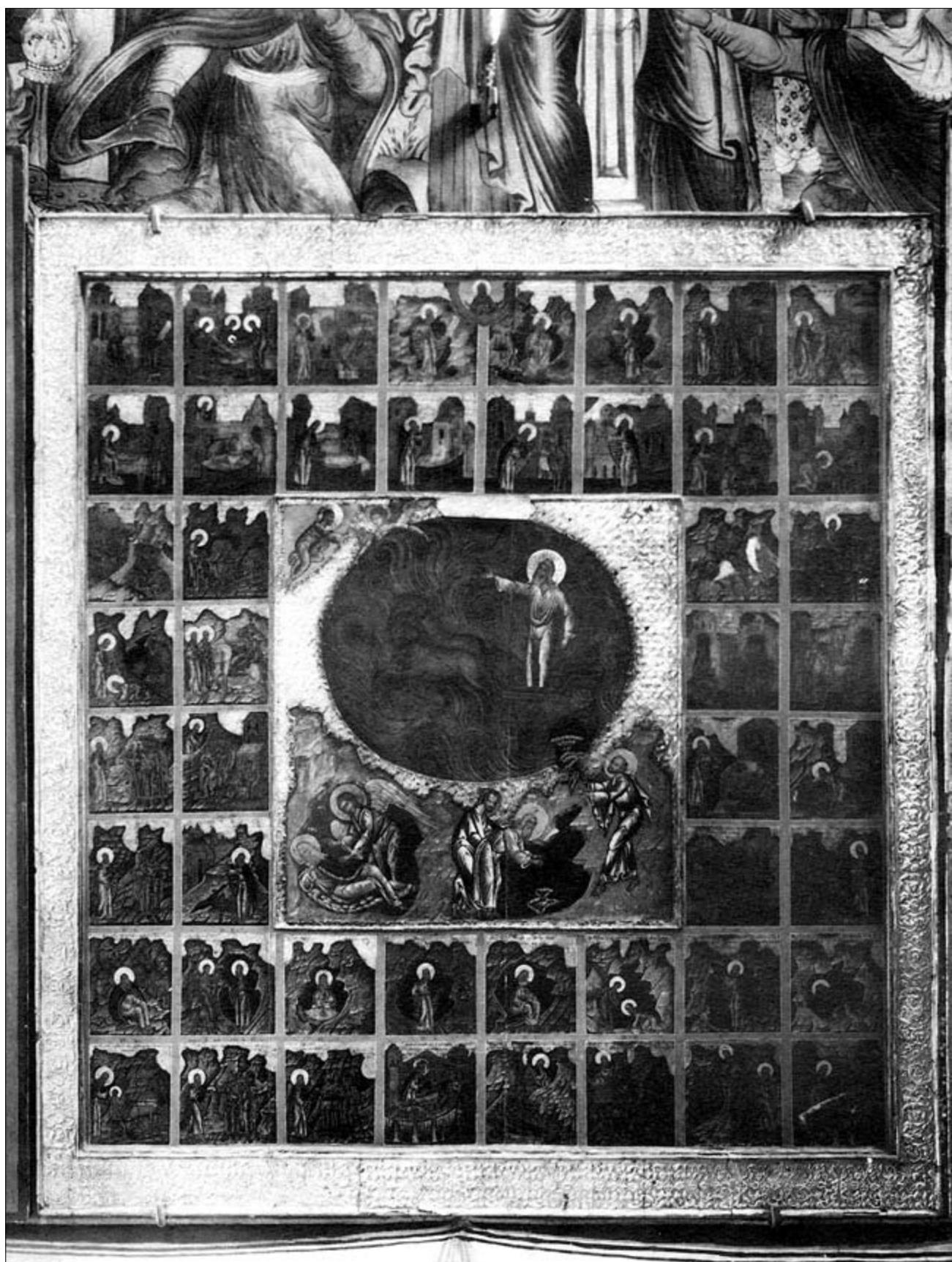
Местная икона Св. Илии. Ярославские письма XVII в.



Вход в храм Пророка Илии



Стенопись придела Св. Гурия, Самона и Авива. До реставрации



Икона Св. пророка Илии в житии. Старое приходское строение. XVI в.

Итак, богатые купцы, одушевленные любовью к Божьему храму, щедрые покровители искусства, как его понимала эпоха, люди на некотором уровне книжности своего века, ценители редкой иконы, Скрипины невольно вызывают в памяти образы первых меценатов старой Руси — именитых людей Строгановых, и мы без особенного риска можем предположить значительную долю личного участия братьев в создании вечного памятника их угасшего рода — храма Илии Пророка со всем богатством его внешнего и внутреннего убранства.

Рукопись о чудесном прославлении образа Спасителя во дни пребывания в Ярославле земского ополчения при князе Пожарском определенно указывает на то, что в 1612 г. на месте современного храма стояла уже деревянная Ильинская церковь; отметки Скрипинской описи о некоторых иконах старого приходского строения как о стариных позволяют заключить, что начало церкви относится, по крайней мере, к XVI, а судя по некоторым иконам не домашнего моления, а чисто церковным, например святым, даже к XV в. Упоминание описи о местных образах Покрова и чудотворца Варлаама как о старых приходских говорит, что Покровский и Варлаамовский приделы были уже в прежней деревянной церкви. Эта последняя, надо полагать, сгорела: пожары в Ярославле первой половины XVII в. были так обычны.

И вот «посадские люди Нифанте́й да Аникей Ивановы дети Скрипины» весной 1647 г. полагают первый камень великого храма «в вечный поминок своих душ и по душах родителей своих», по выражению их описи.

Сравнительно с Предтеченским храмом быстро подвигалось вперед святое дело, как говорит об этом своей еще четкой вязью вделанный при главном входе камень: «Благоволением Бога Отца Вседержителя и споспешением Единородного Сына Его Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа и содействием Святаго и Животворящаго Духа начаты созидатися сии церкви во имя Пресвятой Богородицы, честнаго Ея Покрова, и Святаго пророка Илии с прочими тремя приделы в лето 7155, месяца майя в 9 день; совершена же и освящена в 7158 (1650) году, июня в 16 день, при державе Государя Царя и Великаго Князя Алексея Михайловича всея Русии, при святейшем Иосифе Патриархе Московском и всея Русии, при митрополите Варлааме Ростовском и Ярославском».

Таким образом, Ильинский храм является одним из последних памятников дониконовской русской церкви.

Какой известностью в Москве пользовались Скрипины и их церковь, показывает то, что патриарх Иосиф и царь Алексей прислали в дар строящемуся храму часть ризы Господней, которая и доныне хранится здесь в двойном серебряном ковчеге. В честь этого «пребогатого сокровища» Скрипины пристраивают отдельную церковь-придел, оригинальное дополнение к архитектурному целому главного храма.

Дальнейшая история Ильинской церкви сложилась очень благоприятно для сохранности ее художественного облика.

Два пожара, «великий и страшный» в 1658 году и меньший, местный, в 1670 году, повредили снаружи церковные стены, но сначала сами братья-храмоздатели, а потом вдова старшего Иулиита, не жалея средств, исправили все повреждения, несомненно восстанавливая храм в том виде, как он был ими же создан.

В 1681 г. последняя в семье Скрипиних, Иулиита Макаровна, приглашает изографов Гурия Никитина и Силу Савина, лучшие художественные силы этих десятилетий, которые с помощью еще 13 иконописцев покрывают Ильинский храм своими нетленными фресками. Роспись папертьей и теплой церкви, как будет разъяснено ниже, затянулась за грань нового, XVIII столетия.

Дальнейшая история храма, к счастью, не говорит нам о существенных переменах в его внешнем и внутреннем виде. Приход был очень невелик и довольно беден, так что обычное для богатых ктиторов¹ конца XVII и половины XIX в. усердие не по разуму серьезно попортило только зимний придел Покрова, да всесокрушающее время провело несколько трещин в портиках и осыпало краски некоторых фресок по сырой стене северной и западной галереи. С 1899 по 1902 год на средства известного любителя старины

¹Ктитор — церковный староста; здесь — попечитель, вкладчик храма или монастыря.

местного миллионера И. А. Вахрамеева эти повреждения были осторожно исправлены под наблюдением академика архитектуры Н. В. Султанова, археолога И. А. Шлякова, архитектора г. Никифорова и местной Архивной Комиссии, причем живописные работы вел М. И. Дикарев, снявший записи старых фресок в Покровской церкви и промывший некоторые иконы, в общем великолепно сохранившиеся. Наконец, в 1913 г. Государь Император повелел из государственных средств привести в порядок заброшенный придел Св. Исповедников, завершив этим дело реставрации Ильинского храма, который давно уже занял в истории русского искусства место рядом со знаменитым Предтечей в Толчкове как великий памятник художественной мысли допетровской Руси.





Покрытие церкви и убранство глав



Шатровый придел Положения Ризы Господней

ХРАМ ИЛИИ ПРОРОКА В ЯРОСЛАВЛЕ КАК ПАМЯТНИК ЗОДЧЕСТВА



XVII в. русское зодчество представляется нам вполне сложившимся искусством, имевшим за собой богатое прошлое и обещавшим славное будущее. В нем уже сменилось несколько эпох, типичных не только техническими приемами, но и запечатленных своим особенным пониманием архитектурной красоты. В этом проникновении эпохи в те или иные тайны искусства сказывались и веяния времени, и дух местности, ее быт и народное мировоззрение.

Простые, отчетливые, бодрые, как сам Новгород, силуэты его церквей, в простоте которых так много внутренней силы, изящная изнеженность линий и прихотливо разубранных стен в соборах великокняжеского Владимира и его древних пригородах говорят, что мы еще до монголов во многом переработали и освежили византийские церковные формы, принятые с христианством.

Великий погром Руси в XIII в. испепелил и разбил таранами многие «преудивленные дива» нашего древнего каменного зодчества и, несомненно, задержал его правильный рост.

Хотя татары, когда они осели на низовьях Волги, относились к церковному укладу покоренной ими страны очень терпимо и особыми ярлыками ограждали права не только клира, но и «каменных здителей и дровяных мастеров»¹, все же общая приниженность и «томление» ханских данников не скоро дали силу возродить к новой жизни пострадавшее искусство. Одичалость былых «хитрецов» стройки сказалась прежде всего на технической стороне архитектуры: приемы каменного дела не только не двинулись вперед, но основательно забывались.

К счастью, плотничье мастерство русского Севера, с его более легкими приемами и неисчерпаемым богатством материала, не переставало и под монгольским игом по глухим берегам Двины и Онеги рубить чудные церковки, истинные грезы народной фантазии, все усложняя и развивая родные шатры, бочки да луковицы.

Этому деревянному строительству древней «лесной земли», как ее называли южные князья, и суждено было воскресить в русском зодчестве народный вкус и свое родное понимание прекрасного, когда Москва объединила северные княжества и свергла ярмо позорного ига.

Иоанн III полагает начало новому периоду русской архитектуры, пригласив «премудрых мастеров» из Италии, которые переработали для соборов Кремля план владимирского Успенского собора; но, научив русских каменщиков забытой ими технике, Фиораванти и Алевиз не могли сдвинуть самого творчества с пути, по которому оно шло еще от времен языческих капищ, так что ученики «премудрых» итальянцев, навыкнув класть кирпичи и обжигать известь, скоро применили новые познания к привычному плотничью делу, с изумительной смелостью разрешив задачу воплощения национальных форм деревянного зодчества в каменных массах.

Наиболее яркого своего выражения это направление русского искусства и достигло в Ярославле, который был в XVI—XVII вв. воротами Москвы и Поволжья к нашему Северу, этой неисчерпаемой сокровищнице творческого гения в русском деревянном зодчестве.

Несмотря на сравнительно короткое время расцвета ярославского строительства, которое обнимает собой только несколько десятков лет, мы можем видеть в этом искусстве две стихии: одна из них ярче проявляется в начале этой короткой поры, другая типичнее для ее пышного заката.

Эти начала — народное и личное, и если дивная Толчковская церковь, хотя она и соткана из элементов народного творчества, по их оригинальному сочетанию является высшим выражением последнего начала, то в храме Пророка Илии гораздо сильнее первое. Если можно так выразиться, в его зодчестве нет той предумышленности, той разящей идеи, которой запечатлено творчество единого мастера.

Человека, который насмотрелся на затейливую роскошь более поздних ярославских церквей, Ильинский храм не поразит сразу своим зодчеством. Его величие скромно, как сам русский народ.

Когда по огромной площади подходишь к храму, глаз дивится только своеобразию целой группы построек, объединенных его стенами. Вблизи впечатление делается сильнее.

Как в раскольничьей «стae», широко раскинулись его разубраные крыльца, светлая галерея с ее «красными» окнами, абыиды миниатюрных приделов, высокий шатер Ризы Господней, колокольня с нарядными слухами, и надо всей группой главный, высокими древними крестами увенчанный храм.

Весь осиянный небесною славою,
В небе горит красотой пятиглавою...

Многообразием своих составных частей церковь Илии Пророка особенно интересна как наглядный синтез того пути, которым шло церковное строительство северной Руси.

В основе плана обширный прямоугольник летнего храма², от которого выдвигаются три алтарные абыиды. Четыре квадратных столпа дают опору сводам: два в середине церкви, два за стеной алтаря, закрытой иконостасом. По своим пропорциям эта часть храма ведет начало от древних каменных церквей кубического типа в Юрьеве, Переяславле, Владимире и других городах Сузdalского края.

План осложнен широкой галереей, огибающей главный куб с запада и севера; на юге галерея расширяется в довольно большую теплую церковь Покрова³. Часть западной галереи, примыкающая к Покровской церкви, образует отдельное помещение со своим входом и особенной уборкой окон. Такие галереи чисто русский, в частности северный, признак к византийскому типу церкви; он соответствует широким сеням, примыкавшим к покоям дома, и особенно привился на Севере, где в холод и дождь так приятно найти приют у стен храма и до службы и после нее. Вообще, эта часть храма имела более общественно-мирское, чем религиозное, назначение: по селам с разбросанными приходами она бывала местом собрания прихожан, особенно в храмовые праздники, когда «Никольщины», «Петровщины» и другие братчины пировали под покровом церкви⁴.

В торговых городах, как Ярославль, «на церковных сенях», по их расписным скамьям, сиживали купцы, толкуя о своих договорах и сделках. По словам академика Павлинова⁵, около церкви иногда образовывалась целая торговая артель, выбиравшая святого, кому был посвящен храм, своим покровителем и складывавшая товары в «подцерковье», или «подклети»; последняя в Ильинской церкви служит и доныне этой мирской цели.

Северное крыло галереи упирается в крошечный придел Св. Исповедников Гурия, Самона и Авива; в правой стороне ильинского алтаря отведено несколько аршин другому приделу, во имя Преподобного Варлаама, иже на Хутыни. Оба, как это обычно в ярославском зодчестве, представляют собой миниатюрные, самостоятельные храмики, как бы приросшие, но не слившися с главным. Впрочем, и их величина, более чем скромная для нашего времени, была вполне нормальной для XV и даже XVI веков, когда на одной площади в богатом городе стояло до десяти и более храмов. Срастание таких церковок давало порой очень прихотливую архитектурную группировку, как видим это в московском соборе Василия Блаженного или в пятнадцатиглавом Толчковском храме Предтечи.



Западная паперть и галерея

Древние традиции устройства таких церковок особенно наглядно сказались в приделе Положения Ризы. Связанный внутренним ходом с юго-западной папертью, он высится совершенно отдельной башенкой, являясь в своем плане и убранстве любопытнейшим воспроизведением деревянных шатровых храмов.

Из описи Скрипиных видно, что эта малая церковь, а отчасти и другие приделы, имела даже весь отдельный обиход не только в иконах и утвари, но и в ризах и книгах.



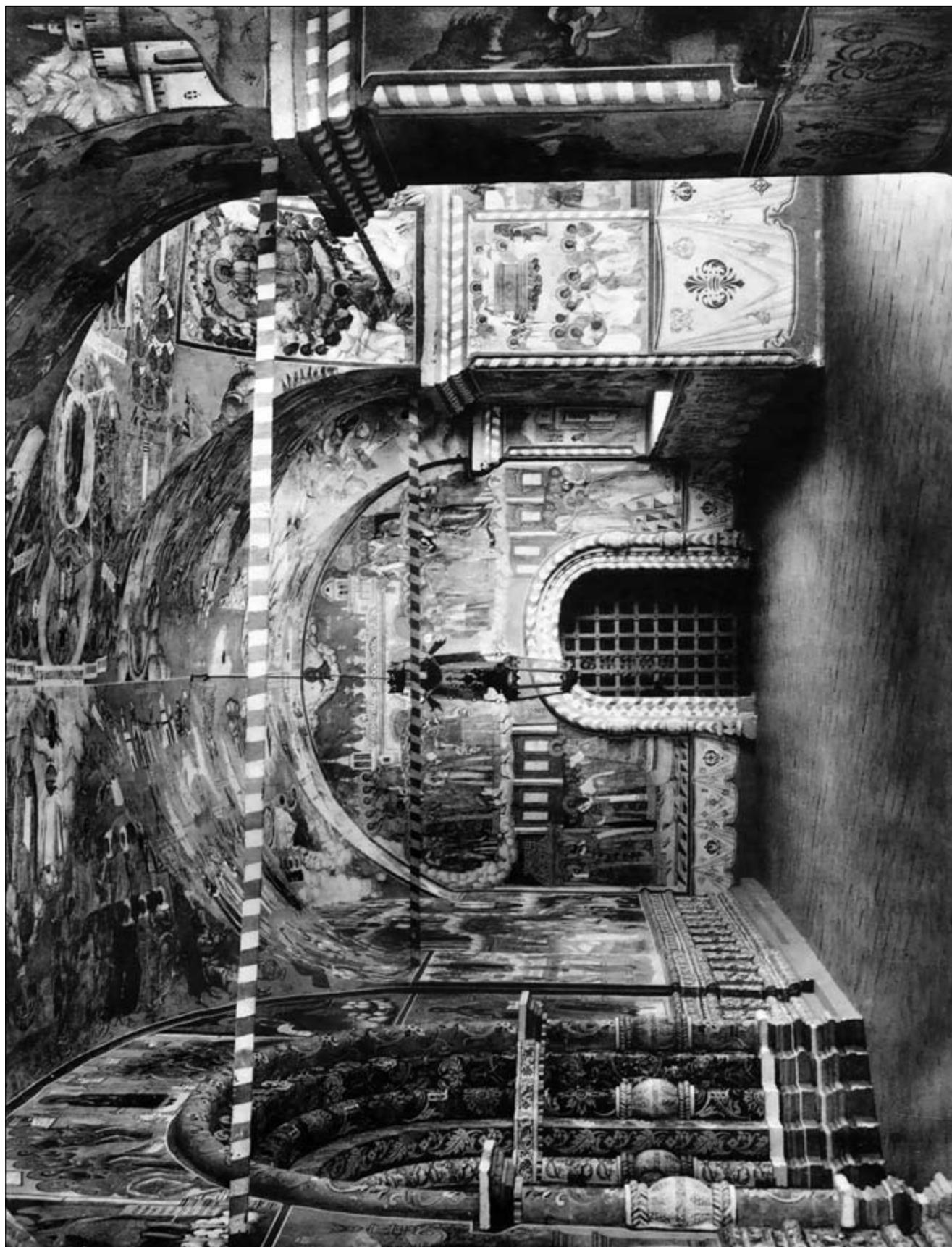
Каменная скамья на паперти

С запада и севера сложный план, или, по наглядному старинному выражению, «оклад» здания, еще усложнялся двумя широко раскинувшимися крыльцами, которые так же, как и шатер Ризы, являются прекрасным образцом деревянных мотивов в каменном зодчестве XVII в. Особенно хорошо западное, своей двускатной кровлей и тремя «рундуками» (площадками) воспроизводящее формы крыльца в богатом тереме старой Руси.

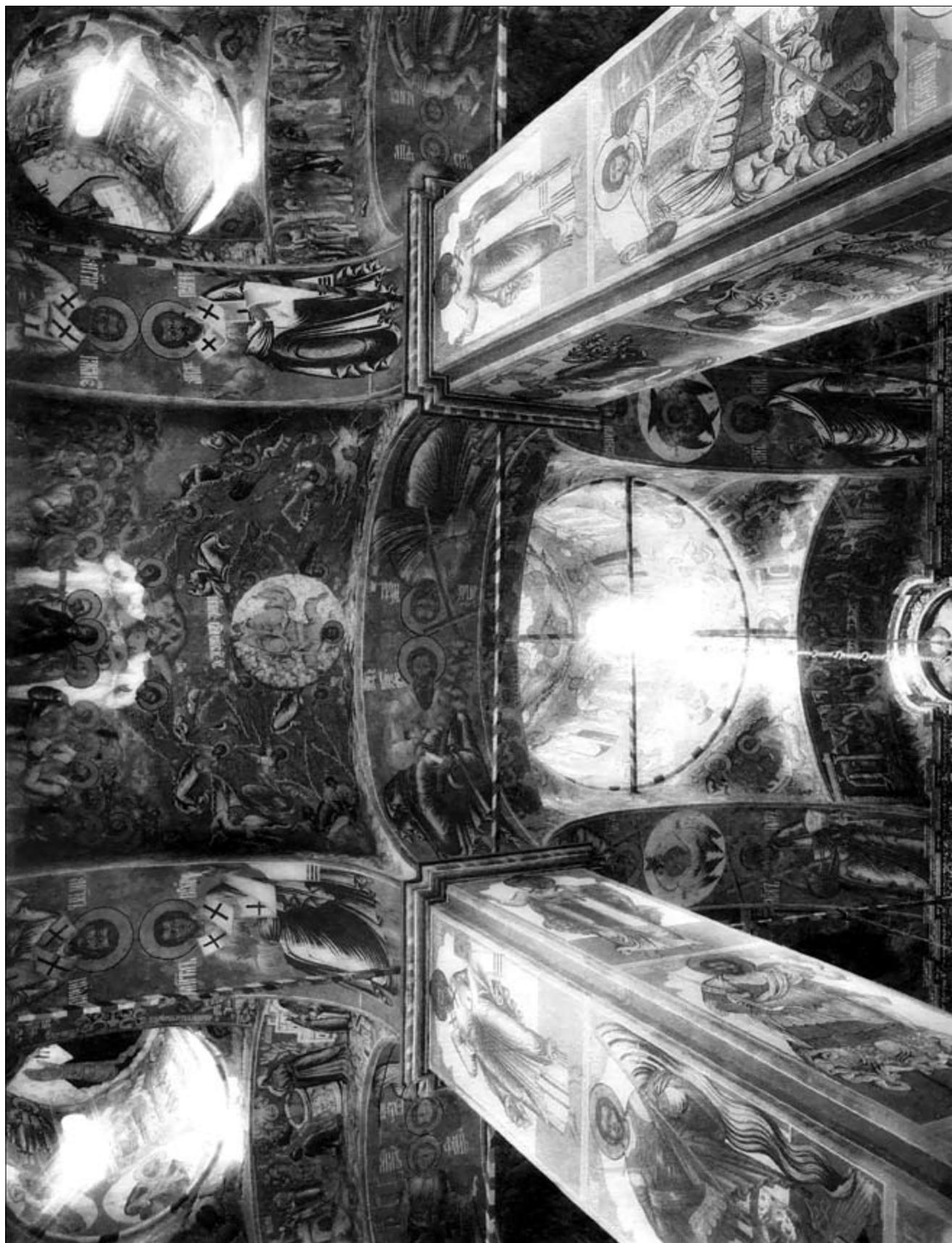
Это крыльцо несколько сдвинуто влево относительно линии фасада, уравновешивая этим более тяжелое правое крыло здания с подходом к шатровому приделу и с теплой церковью. Такой прием вполне вытекает из общих принципов русского строительства, искавшего в объединенной группе хором с их прирубами да присенями не внешней линейной симметрии, а внутренней гармонии, основанной на равновеликости масс. Так же равновелика, но не строго симметрична южному приделу и веселая колокольня, сохранившая на себе скрипинские колокола и некоторые прясла старой решетки.



Площадка северной паперти



Вход в теплую церковь Покрова



Купола и арки главного храма



Западный портал летнего храма

Но Ярославль, как и Москва, видит красоту здания не в одном изяществе архитектурных профилей и комбинации строительных масс, чем порой так пленяет стиль Новгорода и Пскова; растущие с веками богатство и роскошь царской столицы уже в начале XVI в. создают и в зажиточном Поволжье вкус к разбранности, украшению, к декорации в зодчестве. Затейливые мотивы деревянной резьбы и кружевных вышивок Севера, порой осложненные восточным влиянием, давали неисчерпаемый материал для этого архитектурного узорочья, которое в более поздних ярославских церквях создает настоящее русское барокко, «пышное до разнуданности».

Ильинский храм, как памятник более ранней поры ярославского зодчества, наряжен сравнительно скромно, отражая в своем убранстве более вкусы деревенской Руси, еще мало тронутой западными новшествами и изысканной роскошью Востока. Эта простота особенно заметна в покрытии здания. Главный куб холодного храма увенчен немного тяжеловесным пятиглавием. В нем, несомненно, сказался не вкус строителей, а суровый, доныне как следует не объясненный запрет московских патриархов XVII в. на иные строительные формы церковного верха: «Церковь Божию создати по правилам св. апостол, о единой, трех и пяти главах, а шатровые отнюдь не строити».

Скрипины, как показывает факт присылки в их церковь редкой святыни московского Успенского собора — Христовой ризы, были в личных отношениях с патриархом Иосифом и, конечно, постеснялись нарушить такой запрет.

Массивность глав облегчена подвышенным заострением средней, которую венчает очень интересный древний кованый крест, а также узкими окнами и легкими арочками барабанов. Нижний пояс каждой главы повязан кокошниками, несколько закрытыми четырехскатной кровлей.



Пролет колокольни со старым пряслом

Последнее дает повод академику Павлинову доказывать, что древнейшее покрытие было по кругам, «яндовы» между которыми заделаны позднее, с чем, впрочем, согласны не все специалисты. Что касается до скучной плоской кровли теплой церкви, то она действительно перекрыта железом в начале XIX ст., причем с нее сняли «яко ненужные» две кирпичные стенки с фронтом и кирпичную главу⁶. Но ярославцы XVII века, как истые северяне, никогда не могли помириться с уставным пятиглавием официальной Москвы и в пристройках смело сохраняли свой любимый шатер, до виртуозности разнообразя его пропорции и разделку. Шатровое покрытие Ризположенского храма — точный сколок древней деревянной стройки, сложенной искусственным каменщиком-декоратором⁷. Игорь Грабарь особенно восхищается перевязками гуртов шатра, которые «придают ему крепость и сочность, давая мягкую светотень»⁸.



Деталь архитектурного убранства

Шатер Ризы очень изящно поднимается из двойного ряда кокошников, венчающих восьмерик барабана, легко и свободно сводя вверху свои грани под скромно убранное «ожерелье»; несколько подвышенные кокошники ведут переход от восьмерика к основному кубику по-старинному — «плечиками», придавая церковке какой-то живой вид. Недаром в русском деревянном творчестве, по словам Забелина, всегда носилась мысль, представлявшая здание как бы живым существом⁹. Поэтому и окна в древних постройках, искашивших не одного убранства, но и красоты, обыкновенно убирались или затейливым «очельем» (фронтальным укра-

шением), или изогнувшимся, как брови, наличником, а в больших крылечных окнах и дверях, как в слухах, подвешивались нарядные «серьги».

Шатер колокольни убран гораздо богаче, хотя менее оригинально, чем придел Ризы, заканчиваясь иными гранями, но той же шеей в ожерельях и веселой главкой.

Г-н Тихомиров находит, что верх обоих шатров неэстетично притуплен¹⁰, но, думается, более острое их завершение слишком не гармонировало бы с тяжеловатой шириной пятиглавия летнего храма.

Странной особенностью разделки стен главного куба, увенчанного этим пятиглавием, является несоответствие подкровельных выкружек с лопатками, разбивающими стенные глади. Эти лопатки с севера и юга не сходятся с арками «закомар», лишая их естественной для нашего глаза опоры.

Легче всего было бы предположить вместе с автором цитированной статьи о ярославском зодчестве, что в этом несоответствии видна только небрежная поправка стен после пожара в 1658 году, когда храм несколько обгорел. Но Скрипины в этом году были еще живы и, как видно из записей, до смерти не охлаждали к своему обетному храму, так что случайной небрежности, конечно, не допустили бы. Вернее думать, что для внутренней декорации летней церквиказалось нужным известное расположение окон, которое отводило пилиастры от выкружек, сохраняющих соответствие ходу внутренних сводов.

Эта невольная неправильность архитектурной разбивки тем менее могла волновать строителей, что согласно вкусам того времени для более богатой и тщательной декорировки выбиралась обыкновенно одна сторона здания, выходившая на большую дорогу, на реку или на бойкую улицу.

Так, церкви Петра и Павла на берегу и Златоустовская, «что в Коровниках», особенно разубрали свои алтарные полукружия, обращенные к Волге, а великолепный собор Воскресения в Борисоглебске приняллся всего богаче южным фасадом.

В храме Пророка Илии, наоборот, южная стена обработана всего проще.

Из плана Ярославля, снятого для Екатерины Великой до новой распланировки улиц¹¹, видно, что церковь примыкала к улицам только северной и западной стороной, причем западная улица, Пробойная, была гораздо оживленнее северной, Соколовской¹². Дома для причта, дар Скрипиних, и скрипинская же каменная ограда с кладовыми палатками оставляли церкви сравнительно тесный «монастырь», так что далекими планами зодчий храма, видимо, интересовался мало.

Современная стильная решетка, далеко открывающая верх церкви, построена по рисунку академика Павлинова в 1897 году.

Всего наряднее храм Пророка Илии с запада. Богат и приветлив фронтон крыльца с поблекшей фреской над двойной повисшей аркой — русская переработка итальянского мотива. Глади стен по крыльям и галерее разделаны прелестными «ширинками» (полосами квадратов), которые с изящной наивностью показали даже ход главной лестницы. А в тех ширинках неведомый нам «хитрец» нарезал, как по дереву, замысловатые белокаменные «бронны»: орла двуглавого, цвет-розан, грифона крылатого да неясность пустынную (пеликан). Эти изваяния, заменившие во внешнем наряде скрипинского храма обычные для Ярославля поливные изразцы, пошли с глубокой древности, и некоторые их формы, страшные и фантастичные, как сказочные кикиморы, веют еще глухим язычеством.

Узор крашеных кирпичиков заходит и на северное крыльцо, в общем схожее с западным. Вход этого крыльца, очень небольшой, а теперь и вовсе заложенный, был не с севера, а с запада же, так что оно, в сущности, мало имело жизненного применения, а пристроено более для целей художественных, уравновешивая тяжесть правого крыла в здании и давая большую широту и приветливость профилю храма с проездом и бойкой в старину Пробойной улицы.

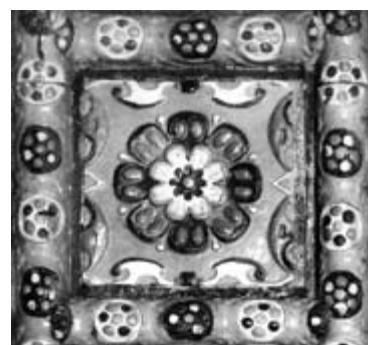
В Романово-Борисоглебске относительно таких же двух крылец Воскресенского собора ходит любопытное предание, будто зодчие, воздвигнувшие храм, построили каждый по крыльцу, дабы никогда не забылось в потомстве, что их было двое¹³.

Очень заманчиво было бы это предание перенести и на Ильинскую церковь, тем более что некоторые исследователи, как г. Тихомиров, хотят видеть в несогласованности деталей определенные следы сотрудничества двух строителей.

Но, думается, эти предположения слишком гадательны, потому что, хотя живое участие братьев Скрипиных в постройке храма несомненно, но весь он со своими художественными и нехудожественными деталями воплощает в себе не личные вкусы своих зодчих, а народное бесхитростное творчество.

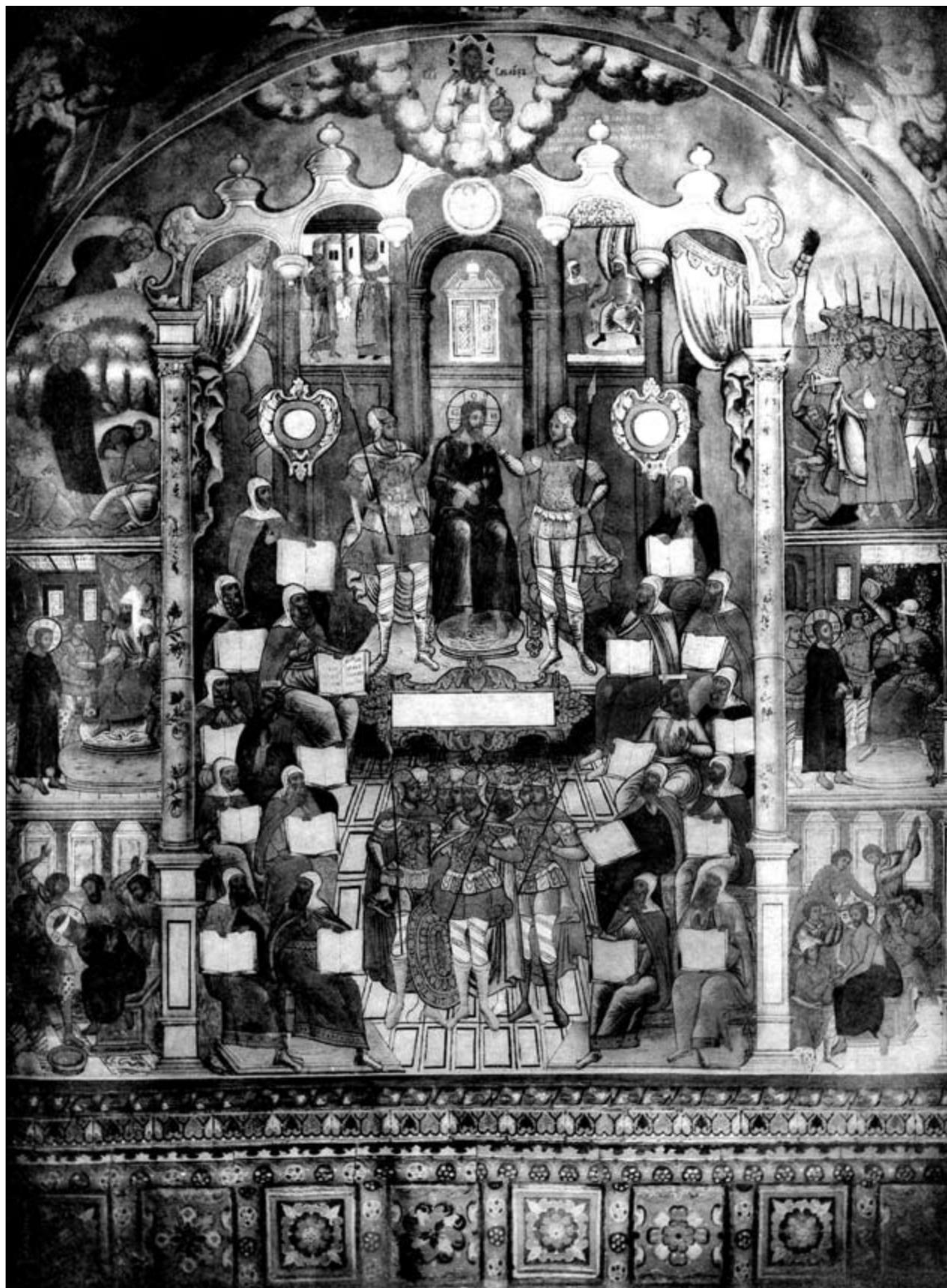
Нет в нем той дивной, но немного пряной, изысканной красоты, которую вложил в свое создание неизвестный гений, создавший толчковского Предтечу; зато древние стены ярославского Илии Пророка веют живым очарованием здорового, ясного «безыскусственного искусства» старой Руси¹⁴.

От веселых «платков» и «ширинок» над подклетью до немудреного кружевного «подзора» на кровле, где в арочной нише приютились голуби около фрески с пророческим лицом, так проста и так полна интимной близости его красота — красота Божьего храма, как ее понимали далекие по векам, но, может быть, близкие духом наши прадеды славной эпохи возрождения Руси.





Убранство главного входа в летний храм



Суд над Христом. Фреска

СТЕННАЯ РОСПИСЬ ГАЛЕРЕИ ИЛЬИНСКОГО ХРАМА



рославские стенописи образуют особенную и важную главу в истории русского искусства. Русские фрески, как и другие ветви христианского художества древней Руси, вышли из Византии, но их развитие пошло несколько иным путем, чем в иконописи. С одной стороны, будучи естественно связаны с храмовым каменным зодчеством, стенные росписи далеко не находили себе такого применения, как иконы, которые скоро сделались необходимостью и первой красою всякого православного русского дома — от княжеского дворца до убогой сторожки. Напротив, фресками до XVI века были богаты только столичные центры княжеской Руси, как Киев, Владимир, Великий Новгород, и немногие жалованные монастыри.

Но, с другой стороны, цепкие традиции церковных канонов, тот старообрядческий консерватизм, который запечатлел русскую икону и в стиле, и еще больше в ее содержании, гораздо менее связывал фресковое искусство. Стенопись обычно понималась не как предмет культа, а как убранство, декорация Божьего дома; «поклонная» фреска и доныне большая редкость¹.

Понятно отсюда, что стенопись свободнее, чем икона, берет в себя навеянное временем, не строго религиозное, но бытейское, тот «малый мир», который позднюю фреску порой далеко отводит от иконописи в область живописи мирской, светской.

В XVII столетии, когда каменное строительство, достигнув небывалого напряжения, дало Руси сотни новых храмов, а оживленные сношения с Востоком и Западом обогатили художественную технику и самое мировоззрение народа всевозможными новизнами, русское фресковое искусство расцветает необыкновенно пышным цветом, но в то же время и быстро начинает клониться к своему увяданию. Бесчисленные монастыри и храмы престольной Москвы, Костромы, колыбель нового царственного рода, богатая торговлей Вологда, митрополичий Ростов и множество других крупных городов Романовской Руси хранят и до наших дней превосходные образцы этих старых стенописей допетровской эпохи и первых десятилетий XVIII в. Но Ярославль затмевает обилием фресковых росписей не только богатейшие центры старой русской жизни, но и весь православный Восток и католический Запад. Н. В. Покровский в своих исследованиях о христианском искусстве доказал, что Толчковский храм Предтечи по богатству своей стенной росписи *первый во всем христианском мире*².

Ильинская стенопись уступает Толчкову только очень немногим, являясь по своей грандиозности вторым христианским памятником фрескового искусства.

Конечно, все сказанное здесь о *количестве* не предрешает вопроса о *качестве* стенописей обеих церквей: ильинские фрески, как и предтеченские, очень не равноценны, порой поднимаясь до высших художественных достижений своей эпохи, порой только подходя к уровню хорошего ремесла, как это будет показано ниже.

Обилие фрескового материала в Ильинском храме зависело и от многочисленности мастеров, его разработавших, и еще более от обширности самого Божьего дома, воздвигнутого щедрыми ярославцами.

Роспись украсила сверху донизу летнюю и зимнюю церкви, три придельных и всю широкую галерею — паперть, причем живопись этих помещений настолько различна по содержанию, а отчасти и по техническим приемам, что, говоря о ней, приходится выделить как нечто обособленное стенописи главного храма, алтарей с приделами и галереи.

Когда посетитель поднимается на паперть по западной лестнице, своими разубранными четырехгранными столпами, широким рундуком и узорно-расписными полотенцами дающей иллюзию роскошного входа в царский дворец, его взор первое время будет поражен до подавленности нарядной пестротой какой-то изумительной живописной путаницы. От «щипца» свода до уютной скамьи, на широких гладях храмовой стены и на узких оконных косяках, над пышными порталами и у тесного колоколенного хода, внизу, вверху, сбоку — всюду странное сплетение линий, фигур, красочных пятен: красивые женщины в чепцах и изможденные иноки, золоченые латы, зубчатые замки, моря, беседки, шатры из парчи, ангелы, воеводы, демоны... Здесь пир с какими-то огромными лягушками, там пожар и битва, а рядом пашня, луга и роща, где около пальмы зеленеют мирные елочки.

Долго пытливый ум беспомощно ищет себе точку опоры. Что это за жизнь, пестрая как ковер, что за искусство, беспокойное, как сама жизнь?! Вот русская рубашка под классической аркадой, а на библейском отроке немецкая шляпа; грозный царь в ужасе перед ангелом, и крылатая дева наступает на дракона...

Но в этом красочном вихре чувствуешь что-то объединяющее: это не лоскутки искусства, а его прихотливая, но цельная ткань; это не разрозненные строки истории, но одна яркая в своей пестроте страница.

Это искусство и эта жизнь — XVII век. Мы в его очаровании, если только наша душа может поддаваться очарованию прошлого.

Правда, как увидим ниже, росписи ильинской галереи заходят и в Петровский век, но более хронологически, а идеальное и художественное настроение большинства ярославских фресок до самой половины XVIII в. еще жило нетронутой московской стариной.

Имея перед собой такой огромный материал, исследователь не может решить с несомненностью вопроса о том, чьему мастерству принадлежат эти разновременные и местами разнохарактерные по технике фрески.

Хотя церковная летопись около южного клироса в летнем храме тщательно сохранила нам имена всех 15 иконописцев, «подписавших стенным письмом сию святую церковь в 189 г. (1681 г.)», но, видя в северной паперти изображения сына и даже внука Петра Великого, мы должны в росписях галереи, по крайней мере, ограничить участие художников главного храма.

Самая манера письма в папертях далеко не всегда напоминает тонкие в своей простоте никитинские и савинские фрески главной церкви, как это мы увидим при дальнейшем знакомстве с росписью этих обеих частей храма. Да и трудно предположить, чтобы такие первоклассные и поэтому дорогие изографы «первой статьи» могли быть надолго задержаны в Ярославле Иулитой Скрипиной, тем более что им предстоял очень ответственный и большой заказ в Ипатьевском монастыре. Интересно, что, судя по настенной записи у Ипатья, несколько членов ильинской художественной артели отделились от остальных и в Кострому не поехали; возможно предположить, что они во главе с хорошим мастером, третьей силой этого братства, ярославцем Дмитрием Семеновым, продолжали ильинские работы и дали некоторые фрески в паперти. Вероятно, стенопись прежде всего был покрыт главный вход и внутренние стены, начиная с западного колена; галерея в церквях того времени бывала даже и открытой, причем внешние стены и своды часто оставались белыми долгое время³. Северное крыло ильинской паперти с его ненужным для богомольцев крыльцом⁴ всего менее требовало убранства живописью. Подобные примеры не вполне расписанных галерей встречаются во многих ярославских церквях того века⁵.

Постепенно и эти белые глади были заполнены мастерством нам неведомых иконописцев до конца первой четверти XVIII столетия.

Может быть, среди авторов стенописей ильинской галереи были и некоторые толчковские мастера, из тех, которые, окончив свою главную работу в 1691 г., оставались доканчивать роспись приделов⁶ и паперей, так как композиции и их разработка в галереях обеих этих церквей имеют значительное сходство, особенно по сводам⁷.

Принадлежность живописных работ в галерее храма Пророка Илии не одному художественному братству и даже не одной эпохе сказалась более на совершенстве исполнения отдельных фресок, но не на их общем плане, который в золотом веке ярославско-костромского искусства выработался в очень устойчивый канон.

Как известно, иконописец в своих работах по украшению стен храма не был вполне свободным ни в Византии, ни у нас. «Установленное теоретической мыслью в продолжение веков *символическое* воззрение на храм и его составные части направляло мысль художников на соответственные художественные темы, а практика указывала и готовые образцы такого применения церковного искусства»⁸.

Церковные паперти-галереи разработаны русским, главным образом северным, зодчеством и чужды греческому храмоздательству; поэтому русский мастер, не находя в известных ему символических сочинениях византийских литургистов почти ничего о росписи внешних частей храма, постепенно сам создал план своих работ в храмовых галереях, так как и он, особенно в XVII в., имел тяготение к символизму, возносившему его мысль в мир таинственного родства земных вещей с небесными прообразами.

Храм, по Симеону Солунскому и патриарху Герману⁹, есть церковь Христова; поэтому паперть, как вход в эту церковь евангельскую, естественно кажется иконописцу-богослову «сеню законной писаний», введением в Евангелие. Отсюда первый цикл галерейных стенописей — Ветхий Завет, особенно в тех его моментах, которые прообразовали светлое царство Искупления. Но вместе с папертью связан и выход из храма, как бы символизирующий грядущие судьбы Христовой церкви. Эти судьбы открыты мудрому в таинственных аллегориях Апокалипсиса и загробных видениях, которые и дают галереям второй цикл — эсхатологический.

Галереи-паперти, как мы видели, имели и прикладное назначение, полуцерковное, полумирское. В них стояли кающиеся, которых отец духовный или собственная совесть обличали в нечистоте плотской и прочих прегрешениях; под их расписными сводами заключались порой торговые сделки и пировались приходские братчины. И теперь не редкость видеть, как богомолки, забравшись в незапертую паперть до всенощной, в самых непринужденных позах закусывают или спят на прелестных каменных скамьях, еще сохранивших узор обстановки жилого терема.

Понятно, что иконописец в этой части храма легче мог стать живописцем, не боясь осквернить святость Божьего дома историей какого-нибудь «падения», иногда даже в довольно шокирующих формах, или обличить человеческую жадность и гордость поучительным рассказом о проделках искусителя-беса, или просто дать иллюстрацию к занимательному рассказу из популярных в допетровской Руси сборников нравоучительной беллетристики. Так создался третий цикл — литературно-демонологический и бытовой.

Наконец, широкие глади, особенно по внутренним стенам галереи, манили художника раскинуть на них крупные сложные композиции, в которых он мог вполне проявить веками воспитанный вкус к монументальной декорации, нередко полной певучего очарования золотой поры нашего древнего творчества. Это четвертый цикл — композиций художественных.

Первый цикл открывается «Днями творения». Широкими кругами на сводах проходят перед нашим взором главные моменты первой главы Библии. Смело задуманным размахом мощных рук парящий среди первозданных стихий Творец разделяет воды. Несмотря на необычную постановку фигуры, Божественный облик Саваофа, в типичном для ликов Божества нимбе звездой, вполне иконописен полным силы спокойствием своего парения. Вот на земле уже показалась зелень древесная около горки, и Создатель повелевает стать на место наивным светилам дня и ночи.



«День второй». Творец разделяет стихии

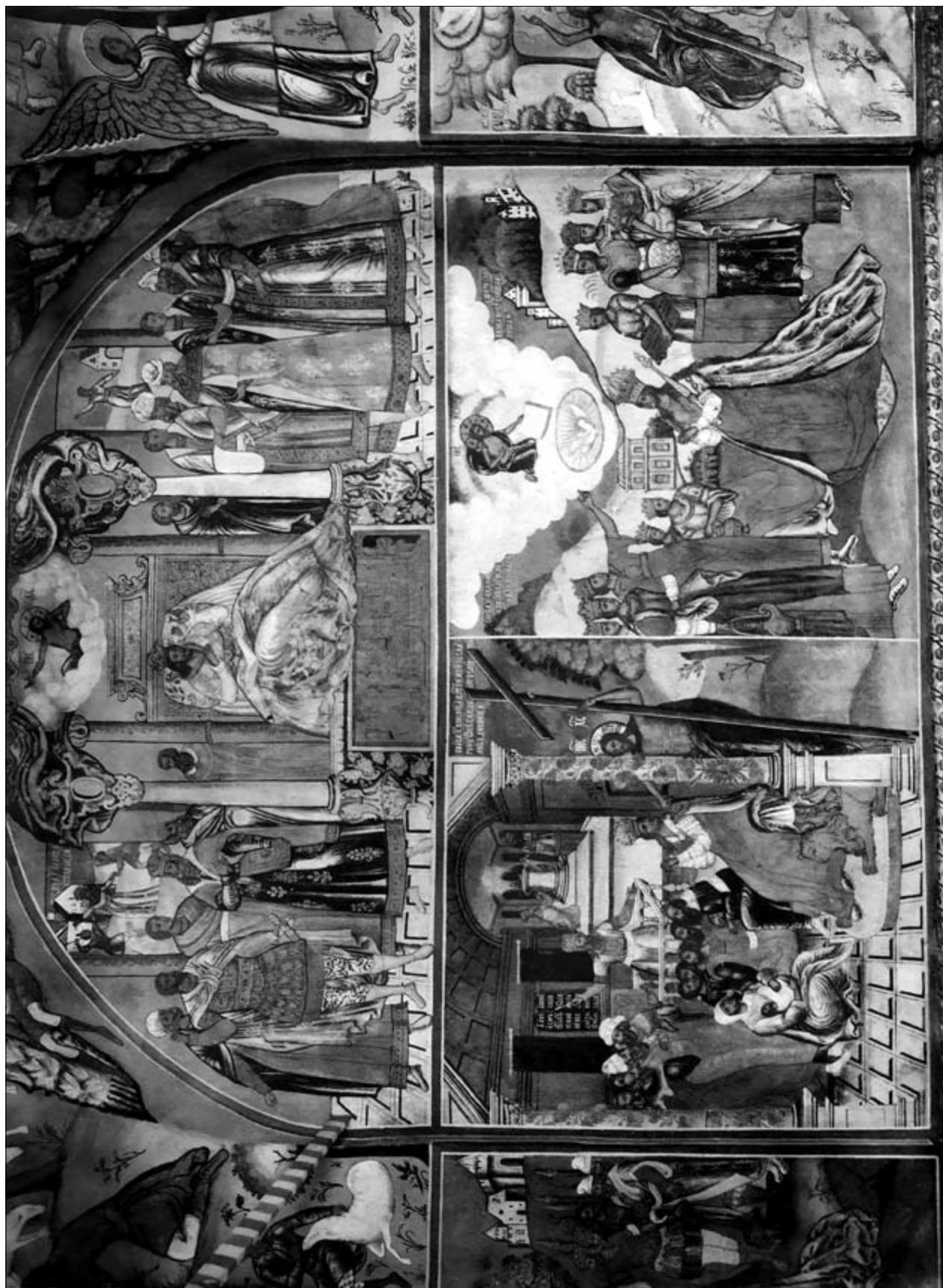
Прекрасен в своей монументальности, как отзвук былых византийско-новгородских традиций, образ Творца, почившего от дел своих в день седьмой и благословляющего свое творение, ибо все было «добро зело». На Его лоне Сын-Слово, «Им же вся быша», — тема, взятая из старорусского изображения Св. Троицы, так называемого «Отечества». Божий престол обрамлен изящной группой ангелов, заполняющих фон между живописными кругами. Вообще, добрый мастер XVII в. даже более, чем его предшественники, скучает всяким пустым промежутком между картинами и в композициях подобного рода непременно заполнит пустоту то грациозным ангелом, то «небесными кругами и колесами многоочитыми».

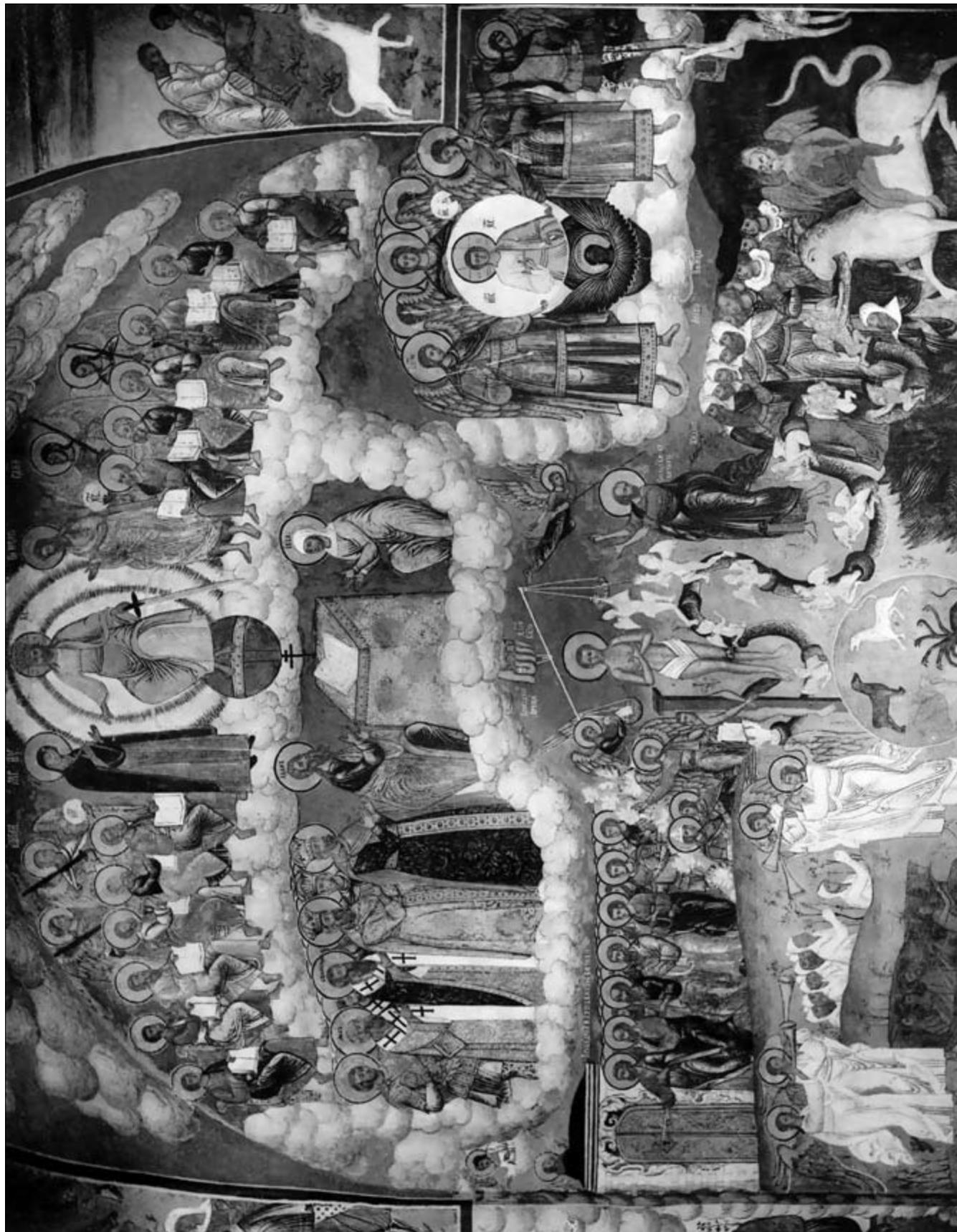
Интересна своей идилличностью, еще без всякого намека на трагизм, картина искушения, с наивной, но не бесстыдной наготой юных Адама и Евы. «Древо познания добра и зла» занимает центр пейзажа, оживленного недурно набросанными фигурками животной твари, покорной Царю создания. Некоторое знакомство с изображениями птиц и зверей иконописец переходной поры получал из разных «Атласов» и «Бестиариев»; такие руководства нередко попадаются среди книг и «кунштов малярских» у мастеров XVII в., из которых многие по своей начитанности были на одном уровне с интеллигенцией той эпохи¹⁰.



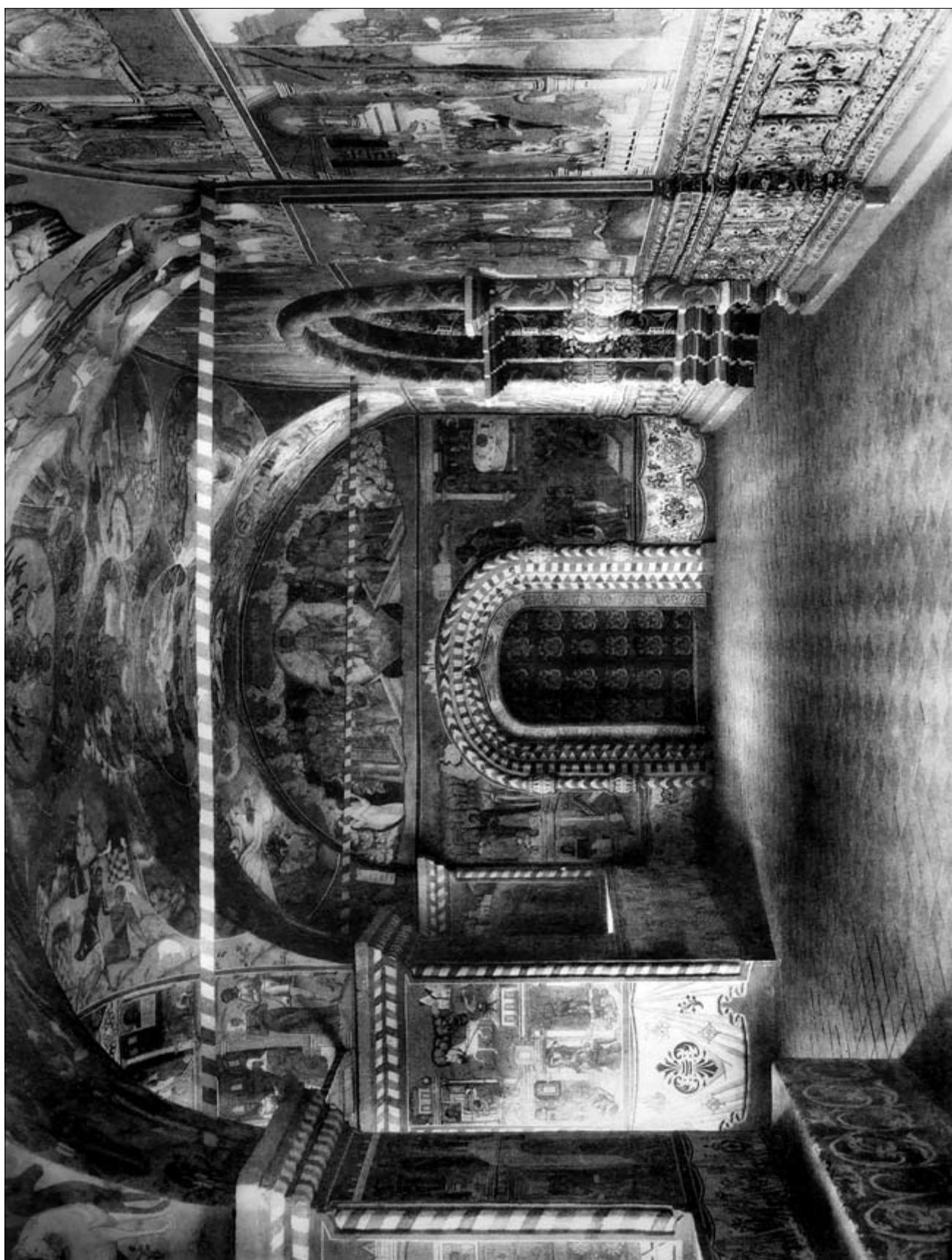
Сотворение мира и грехопадение прародителей. Стенопись северной галереи

Песнь песней царя Соломона. Стенопись галереи





Страшный суд. Нижняя часть стенописной композиции в притворе



Северная галерея

Среди подобных художественных и литературных сборников совершенно особенное место занимает один альбом, значение которого для ярославских стенописей так важно, что он является лучшим показателем и сильных и слабых сторон фресковой росписи храмов старого Ярославля.

В 1650 г. голландский гравер Николай-Ян Фишер, более известный под своей латинской фамилией Пискатор, издал Лицевую библию (*Theatrum biblicum*) из 277 гравюр, обнимающих собой Ветхий Завет, главные моменты Евангелия, Деяния апостольские, Апокалипсис и Молитву Господню. В Москве эта книга имела исключительный успех в богатых, образованных домах и в художественных мастерских. Мы перевели ее латинские надписи тяжеловатыми стихами на польский манер и в особых виршах прославляли амстердамского издателя. По словам московских грамотеев, этот

Муж мудр Николай, сын Иоаннов сый,
Пискатор зовом, художество се имый,
Тысяча шестьсот семьдесят в четвертом
Лете по Христе, на кресте простертом¹¹,

собрал и «медными досками» изобразил то, что было «хитрыми зело творцы сотворенно»¹². Эти «зело хитрые творцы» были довольно посредственными голландскими и фламандскими мастерами конца 16-го и начала 17-го столетия¹³.

Просматривая большие гравюры Лицевой библии, очень часто встречаешь знакомое по стенописям Костромы, Вологды, Ростова и особенно Ярославля: мелькнет виденная группировка, восточный тюрбан, коронованная Дева из Песни песней, курьезный огнедышащий дракон или верблюд с египтянином. Невольно явится обидное предположение о рабстве русской художественной мысли. Но стоит вдумчиво сравнить какую-нибудь не только слегка навеянную Пискатором северную фреску с голландской гравюрой, но даже почти полную ее копию, хотя бы из Апокалипсиса, чтобы почувствовать незаполненную бездну между западным иноземным и северно-русским религиозным искусством допетровского времени. Эта бездна спасла наше старое художество и показала высоту даже самого ремесла иконописи, оттенив ее важнейшую сторону — непобежденный стиль. Конечно, питомцы фламандской школы лучше знали четырехногих и крылатых, правильнее ставили перспективу ландшафта и анатомически точнее вырисовывали нагое тело, но они не жили в том идеальном мире, в котором витала мысль старого русского изографа, в мире благолепия праотческих лиц, благоговейной настроенности чувства, чистых помыслов, в мире, где бес всегда смраден и мерзок, а божественное всегда возвыщено и прекрасно. Так понимая, а вернее, так чувствуя свой идеал: «на высоту летети, идже лежит необъятный свет сладкой и дивной Божией Премудрости» — подлинные слова безвестного миниатюриста Сийского подлинника¹⁴, Дмитрий Семенов или Филипп Адреянов мог взять у Пискатора рисунок зверя или рыбы, причем и здесь его влечет более далекое, экзотическое — дельфин, слоны, пила-рыба¹⁵, что близко его родной стилизованной фантастике; мог присмотреться, и не всегда удачно, к перспективной группировке; наконец, довольно близко повторить иконописный и у Пискатора Иерусалим или апокалиптического мужа с огненными столпообразными ногами; но взятому у западного собрата он даст большее: он стилизует скучную точность пейзажа, оденет обнаженную фигуру¹⁶, заменит грубо буржуазного Ноя или Авраама благолепным святым старцем, облагородит неподражаемой строгой прелестью женоподобного голландского ангела, опоэтизирует ровные здания фантастикой условной иконности, даст умиление женскому лицу, — словом, приблизит человека к Богу и Богу к человеку.

Интересно, что Пискатор совсем не знает Образа Божьего в своей библии, заменяя его треугольником или кругом с еврейскими буквами¹⁷.

И вот русская, не всегда строго грамотная фреска даст то, чего тщетно ищет глаз и просит душа даже на лучших листах чужеземного альбома, — тайну очарования, тайну настроения, еще не забытую в XVII в., тайну стиля, строгого и прекрасного, как само христианство.

Сцены райского блаженства прародителей кончаются фресками изгнания из рая: Творец из облака произносит свой суд, и некогда кроткий лев погнался за падшей четою; но ангел, простерший меч перед Эдемом, как и прежде, безгневен, ибо гнев есть страсть, а страсти чужды Горнему миру — одна из основных идей религиозного искусства старой Руси.

Началась проза жизни. Прародители варят себе обед. Ева среди овец и коз кормит ребенка — Каина или Авеля, и тут же они оба выросли: младший ласково гладит барашка, а земледелец Каин, замахиваясь кнутом, пашет на белой лошадке.



Согрешившие прародители

Задачу, решения которой тщетно ищут новаторы живописи, — движение моментов в неподвижной картине, — русский иконописец всегда решал с простотой детской наивности, давая разновременные моменты один подле другого и предоставляя пониманию зрителя разместить их во времени. Впрочем, и Западу не чужд этот прием рассказа красками. Так, Рафаэль в Ватиканской фреске совместил явление апостолу Петру ангела, освобождение апостола от уз и смятение стражи.

Во фреске жизни прародителей вне рая ярославский мастер взял из гравюр Пискатора общий план композиции и позу кормящей матери, но ослабил сентиментальность картины (на его голландском образе Авель-амурчик, манивший овечку яблочком), согласно с Писанием одел обнаженную Еву, заменил волов у Каина лошадью и дал обоим юношам русские лица и русский костюм из набойки.

Широким, как сама Библия, потоком лиц, чудес, мирных встреч и гибельных сражений льется по сводам и от сводов эта ветхозаветная роспись в своих темно-красных, голубых и золотистых красках.

Вот синеет потоп. Огромный и странный кругобокий ковчег с изваяниями по углам — след голландской гравюры — готов к плаванию; по накинутой сходне в него церемониально шествуют слоны, олени, козы, с белым единорогом впереди. Русский мастер не побоялся взять этого замысловатого зверя у своего, тоже наивного, западного собрата, тем более что «индриск» (единорог) давно известен русской мифологии и даже в полулу-



Труды працедителей после грехопадения.

ховной «Голубиной книге» почитается как «всем зверям отец». Но́й же опять наш родной образ, благолепный своим сиянием, седеющей бородой и пророческими ризами; наши и скромная жена его, и оживленные Хам с Ханааном в набойчатых штанах с желтыми сапогами. Людей, как и в иконописи, творцы ильинских стенописей представляют себе гораздо лучше и самостоятельнее, чем «разноличное зверье» и мертвые вещи... Но́й упился, но и тут не утратил некоторой торжественности как праотец. Ханаан проклят, и вот новое поколение покрыло землю, на поле в земле Сеннаарской (Бытие. 11). Огромная, тесная, живо написанная толпа старцев, жен и юношей. Несколько поодаль они созидают себе «столп, его же верх будет даже до небес»¹⁸.

Игорь Грабарь, анализируя эту ильинскую фреску Столпотворения Вавилонского, считает ее подражанием фреске Толгского монастыря и на этом основании отодвигает роспись ильинской галереи лет на 10–15 позже

толгских фресок, относимых им на 1690 г. «Здесь чудится не отражение, а отображение», — говорит он¹⁹, очевидно сделавшись жертвой какого-то странного недоразумения, так как разбираемый им снимок даже не принадлежит к росписи знаменитого ярославского монастыря, кстати сказать, основательно испорченный, кроме одного придела. Что же касается утверждения г. Грабаря, что «иначе это и быть не могло, ибо паперть построена во всяком случае позже самого храма», то Скрипинская опись, скрепленная храмоздателями 20 апреля 1651 г., уже говорит о папертях и палатах под ними, которые сохранились и до нашего времени.



Явление ангела Агари. Авраам с Саррою и Лотом идут в землю Ханаанскую. Бытие. 12. 16

В цикле картин из жизни Авраама можно отметить «Изгнание Агари» и «Авраам с Лотом», где отрок (Лот?) навеян какой-то западной гравюрой, но не из альбома Фишера. За довольно слабой и, судя по тяжеловато-топорным ангелам, поздней или «исправленной» фреской «Видение Иакова» развертывается ряд картин из книги Исход — любимая тема в ярославских папертных стенописях. Уже сказано выше, что библейские рассказы о выходе Израиля из Египетского плена имеют близкое отношение к символическому пониманию паперти как прообраза Евангельского царства; это богословская мысль живописца допетровской Руси прекрасно знала хотя бы из богослужебного круга Триодей и Миней. Вообще влияние византийско-славянской богослужебной поэзии на русскую иконопись и фрески было громадно, в чем мы будем иметь случай убедиться много раз.

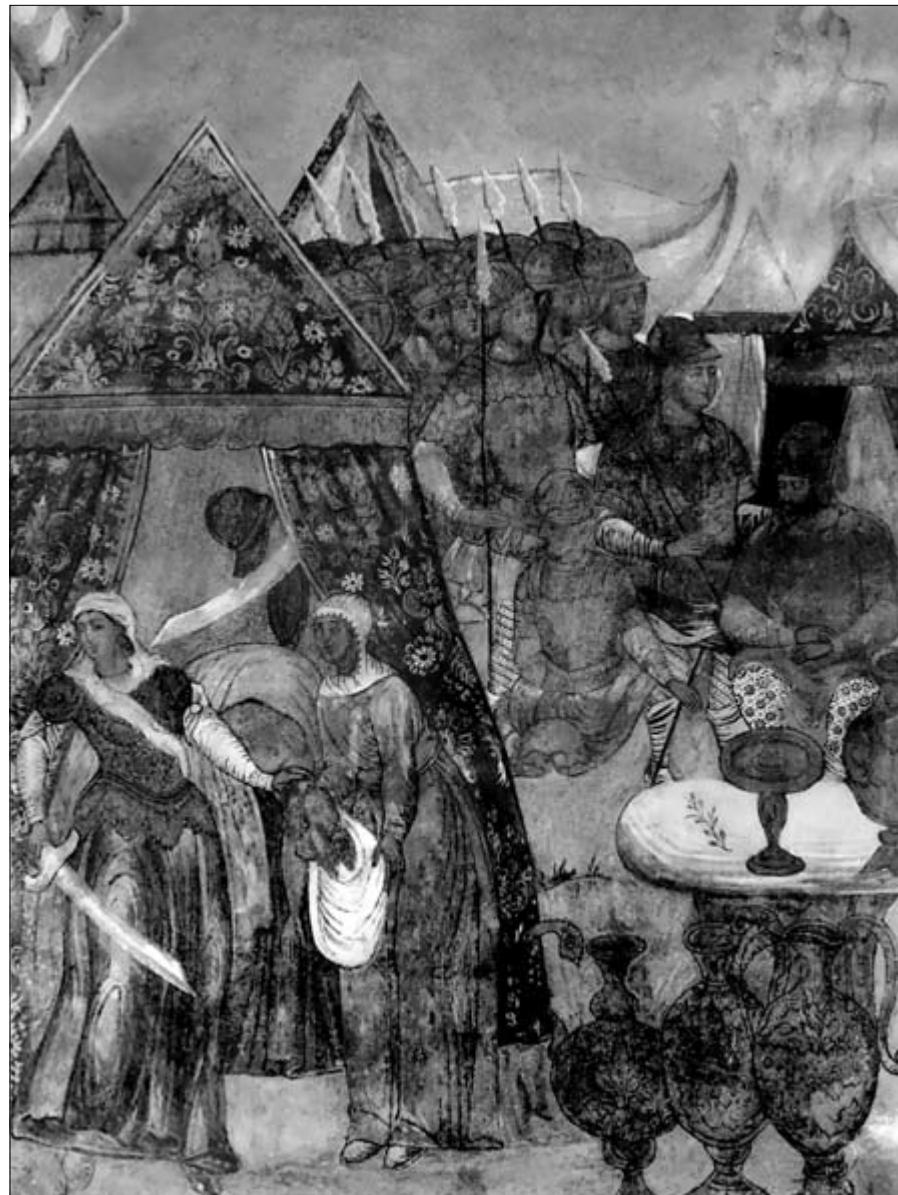
Но, помимо своего прообразовательного значения, сцены Исхода, видимо, нравились вкусу XVII в. своей живописной чудесностью.

С интересом художник зарисовывал золотых и зеленых лягушек, скачущих по белой скатерти у царя-фараона, который лакомится дыней и рыбой, или евреек среди пустыни с кошельками в руках, или пиршество израильтян около золотого тельца.

Конечно, неумышленно нашел он сказочные формы для большой картины «Переход через Чермное море». Синяя гладь моря наивно усеяна головами тонущих египтян в золотых шлемах; фараон, как какой-нибудь царь Додон, в венце и со скипетром, грузно валяется с раззолоченной колесницы.

Не менее фараона великолепны царь Навуходоносор с Олоферном, которым посвящены три прекрасные и самобытно разработанные фрески. Особенно хороша последняя: красавица Юдифь, отвернувшись, кладет голову сластолюбивого полководца в мешок, который держит молодая служанка, а над ними раскинут узорный шатер. В подходящей по сюжету гравюре Пискатора не без труда можно найти только общий план расположения главной группы и направо стол с виноградом, но в его пышно одетой женщины с голой грудью нет и намека на прелестную Юдифь Ильинской церкви.

Нельзя сказать этого о полуобнаженной Сусанне, тщательно выписанной, но менее самобытным художником, в формах, близких к западным оригиналам. Хотя мнение о том, что древнее русское искусство не допускало наготы, и является преувеличением — не говоря о мелких клеймах около икон мучеников и мучениц, мы обыкновенно не одевали юродивых и некоторых пустынников, но древнерусское понимание религиозных изображений мирилось только с «умеренной тонкостью и умиленным подобием» этой наготы. XVII в., правда далеко не в лучших своих произведениях, стал изображать и «толстоту плотскую», которая так возмущала ревностного охранителя отческих преданий Аввакума. Несомненно, и эту фреску с грубовато обнаженной грудью праведницы Сусанны пылкий протопоп отнес бы к «плотскому умыслу».



Юдифь с головой Олоферна. Фреска галереи



Праведная Сусанна. Фреска галереи

свода, о воинстве, «посекаемом от воинства Иисусова» (Навина), и о царях иудейских²¹. Видимо, в поучение юному царю Иоанну кремлевская роспись по стенам и «под кругами» его палат рассыпала героев и воинов с венцами и копьями, беспокойных нападающих и отражающих — как раз то, что дает такое своеобразное, воинственно-сказочное настроение росписи сводов в ярославских папертях.

Второй по обилию изображений цикл стенописей: о грядущих судьбах мира, церкви Христовой и души человеческой, или, согласно богословской терминологии, цикл эсхатологический, — в ильинских папертях более всего разрабатывает темы из Апокалипсиса.

Ветхозаветный цикл в галереях летнего храма заключают редкие среди ярославских росписей видения Ездры. Центральная фреска этих видений — «муж, иже изыде от моря». Он истолкован как прообраз Христа, от Которого странным ореолом расходится пламя: «понеже испусти из уст своих аки дохновение огня, и от устен его яко дух пламене».

По своду обособленного галерейного колена, образующего паперть теплой церкви Покрова, росписи дают переход Иисуса Навина через Иордан, явление ему Ангела силы, шествие с трубами под стенами Иерихона, а также подвиги Гедеона. Трактовка этих сюжетов обычна хорошему ярославскому мастерству, иконописному в ликах, лубочно-живописному в движениях. Влияние западных гравюр на них почти не заметно, разве в какой-нибудь мелочи, вроде затейливого светильника или перспективной арочки; но, судя по близости между собой этих ярославских фресок, преимущественно батального характера, из ветхозаветных книг, например Иисуса Навина и Судей, нужно предположить какой-то оригинал некоторых изображений, варьируемый в церквях Ярославля, Костромы, Вологды и других городов, хранящих в себе росписи исследуемого нами стиля.

Заманчиво такой оригинал предположить в росписях московской Золотой Палаты и ее сеней, принадлежавших ранней поре царствования Иоанна Грозного. Хотя дворцовые стенописи не дошли до нас, но мы знаем содержание этих фресок из описания, составленного их реставратором XVII в. известным Симоном Ушаковым.

В этом тереме, и теперь напоминающем своими расписными сводами и травчатым откосом красных окон ярославские галереи²⁰, были впервые размещены по своей сложности не свойственные ни киевскому, ни новгородскому искусству ленты многоличных изображений, зарисовавших подвиги и победы вождей Израильского народа. Мы читаем у Симона о чудесах Моисея, о Гедеоне «в щипце» (фронтальное заострение)

Картины из этого новозаветного пророчества в древних русских стенописях встречаются только как исключение, например в спасонередицкой картине Страшного суда вавилонская блудница. Чаще мы их найдем в русском искусстве XVI в., что некоторые ставят в идейную связь с грозной эпохой Иоанна IV²². Но едва ли подобное предположение отвечает действительности. Жестокие казни и опалы подозрительного царя касались более княжеских семей русского боярства или отдельных немногих городов, а в среднем быту и в глазах простого народа Иоанн был только Грозным, вспыльчивым, но и отходчивым владыкой, «прозрителем, выведшим измену из каменной Москвы»²³.

Победитель басурманского Востока, строитель чудных соборов и монастырей, щедрый вкладчик по всем известным святынею русским храмам, царь Иван и его правление никогда не совмещались в православной Руси с апокалиптическими пророчествами, обличающими вражду Антихриста к Божией церкви. Недаром и теперь усердные богомольцы в Архангельском соборе заказывают панихиды у его гробницы. Проникновение Апокалипсиса в книгохранилища русской интелигенции XVI столетия объясняется окончанием перевода Библии и собранием всех книг Св. Писания просвещенным новгородским архиепископом Геннадием в конце XV века, при Иоанне III, а также распространившимся около того времени мнением, что с истечением седьмой тысячи лет от сложения мира приближается время второго Христова пришествия.

Предположенный год светопреставления (1492) миновал благополучно, но мысль о близости Антихриста, замерев ненадолго, пробудилась с новой силой в годы лихолетья, ибо тогда действительно народ мог думать, что «сбылось слово Иоанна Богослова: Ангел Господень возлил фиалы на землю, на море, на всю тварь, да погибнет»²⁴.

Гибла Родина, гибла Церковь Христова, погиб «благородный корень Российского скипетродержавия», пронеслись над устрашенной Русью глад и мор, нашествие иноплеменных и междуусобные браны. И снова взялся русский книжник за таинственное откровение, с трепетом стараясь угадать, «имже подобает быти вскоре: время бо близ» (Апок. 1).

Отражая литературные вкусы века, ярославский изограф рисует загадочные образы вдохновенного тайновидца, но, видимо, его уже не волнует их трагический смысл, разгадку которого к его времени опять отодвинула история.

Довольно холодно он переписывает из Пискатора Жену, облеченнную в солнце, и перед ней курьезного семиглавого дракона или отрока этой Жены, восхищенного от змея к престолу Иисуса Христа. Русская трактовка опять серьезнее и величавее, но все-таки в большинстве фресок на эти сюжеты не видно желания основательно переработать и национализировать тему.

Несколько одушевленнее перепев Пискатора в «Горнем Иерусалиме», быть может, потому, что сам Фишер взял его из какого-то старого оригинала, не утратившего византийской иконописности.



Ангел силы. «И лице его как солнце, и ноги его как столпы огненные». Апок. 10. 1

Широко раскинулся у самой входной двери мистический град с арочками и башнями, «яко невеста увенчан мужу своему». Апокалиптического Агнца — символ, запрещенный для церковной живописи на 6-м Вселенском соборе, — иконописец заменил торжественным обликом Христа в белой одежде и, увеличив размер двенадцати симметрично раскинутых врат, по стене, раскрашенной в шашку, — влияние местной архитектурной моды, — более благолепно разместил в них ангелов, которые почти потерялись на голландской гравюре.

В этом отношении ярославский мастер верен лучшим традициям нашего религиозного искусства, которое превзошло даже Византию любовью к ангельским лицам, разработав эту благодарную художественную тему порой с гениальным проникновением и неподражаемым изяществом. Поэтому едва ли не самой



«Точило гнева Божия». Апок. 14. Фреска западного входа

красивой ильинской фреской из Апокалипсиса является «Точило великия ярости Божия». В ней тоже нет ничего грозного, но прекрасные ангелы оживленно рвут виноградные гроздья и топчут крупные ягоды, выписанные с детской тщательностью. От Запада в этой картине только форма точила и немногие будничные своей тяжеловатостью одеяния ангелов.

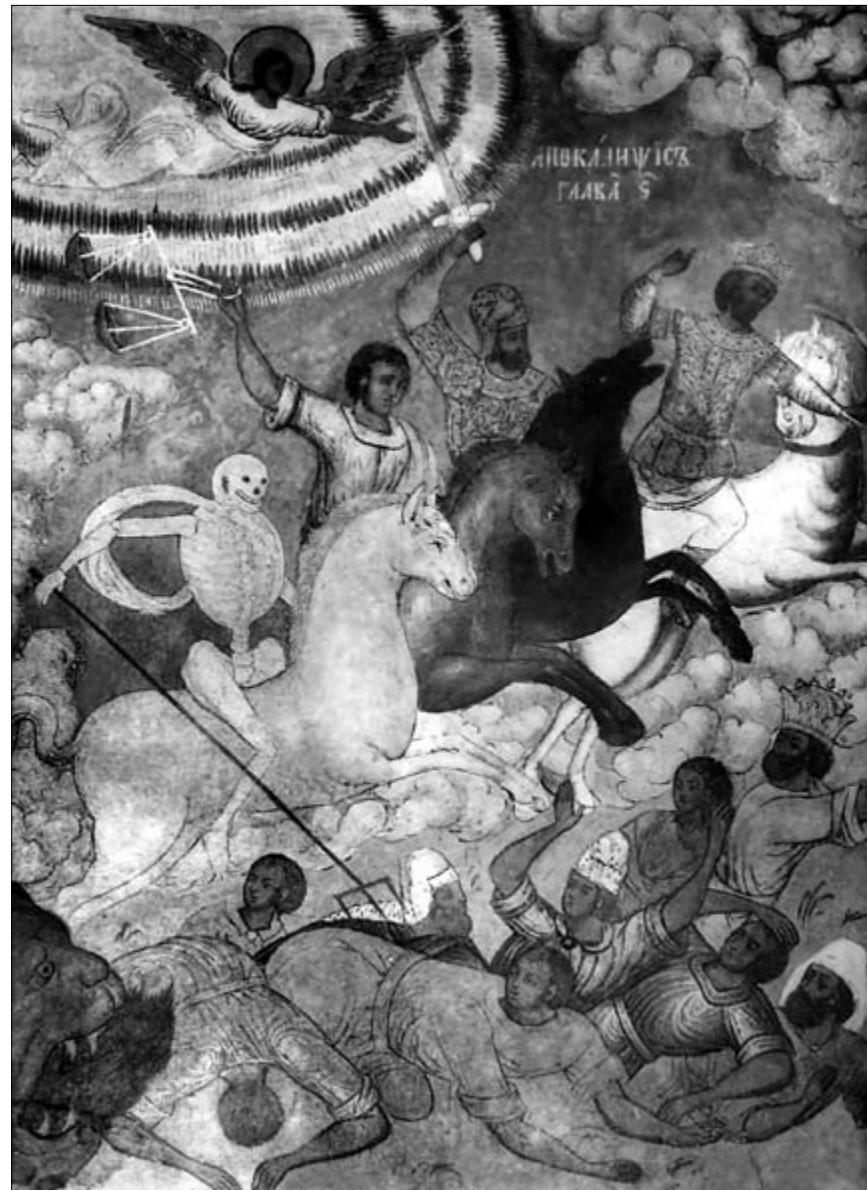
Наиболее известна по современным снимкам и вариантам в других церквях ярославско-костромского края иллюстрация к 5 гл. Откровения. Эта глава дает жуткие образы четырех таинственных всадников. «И видех, и се конь бел, и седай на нем имеяше лук; и дан бысть ему венец, и изыде побеждаяй, и да победит. И изыде другой конь рыж, и седящему на нем дано бысть взяти мир от земли и да убьет друг друга; и дан бысть ему меч великий...» Третий всадник, на вороном коне, имел в руке весы; а имя четвертому: смерть, на коне бледном. «И дана бысть ему власть (власть) убить оружием, и гладом, и смертию, и зверьми земными...»

В ильинских росписях эта фреска — оригинальный ста-ринный лубок с традиционно оскалившим зубы скелетом и наивно сгрудившейся толпою под копытами разноцветных коней; связь с иконописью дана серьезными лицами в узорном шлеме и цар-ском венце и нимбом ангела. А между тем «Апокалипсические всадники» Ярославля и Костромы (церковь Воскресения на Дебре) сошли на русские стены со знаменитой картины Дюрера. То же расположение фигур, тот же лютый зверь в нижнем левом углу композиции. Но у германского Микеланджело вместо смерти непонятный русскому миру и чуждый новозаветному пророку старик Хронос, дальние воины, вне связи со священным текстом, накрыты шапками татарского по-крова, кони так реально лохматы, и над группой гибнущих встал прозаичный бюргер.

Мы, конечно, не состоялись с Дюрером в верности рисунка (хотя наш воин в венце грациознее спускает стрелу), но взяли от родных образцов неподражаемую сдержанность мистического настроения, совершиенно иного, чем у нюрнбергского мистика, смело исправили содержание картины по священному тексту и детскими приемами идеализировали и обрусили далекую от вкусов Руси композицию²⁵.

Вместе с Апокалипсисом Геннадиева библия ознакомила наших предков и с другой таинственной книгой Писания — Песнью песней царя Соломона.

В литературе XVI–XVII вв. мы не замечаем ее особенной популярности, но композиции Мартина де Фоса, гравированные тем же неутомимым Пискатором для его *Theatrum biblicum*, приобрели необыкновенную любовь русских художников, пережившую даже половину XVIII столетия²⁶, и редкая стенопись ярославского пошиба не дает ее прихотливо грациозных образцов и в Костроме, и в Вологде, и в Твери²⁷. Так как допетровской литературе Песнь песней осталась почти чужда, то причину популярности картин Фоса следует искать в их *художественном* содержании.



Апокалипсические всадники. Фреска западного входа

Несомненно, гравюры на сюжеты Соломоновой поэмы одни из лучших в коллекции Пискатора: в них много оригинального замысла, смелой богословской мысли и яркого, нарядного, почти узорного в обрисовке аксессуаров, т. е. как раз того, чем так богато и наше церковное искусство эпохи первых Романовых.

Несмотря на несомненную и тесную близость русской обработки гравюр Фоса в целом ряде ярославских и неярославских церквей, пока невозможно решить вопроса, где нужно искать их первую переделку, давшую более спокойный и величавый образ Жениха Христа, а западных нарядных дам («дщери иерусалимские») обратившую по типу в родных царевен-великомучениц.

У Предтечи в Толчкове Песнь песней занимает важное место в главном храме, искусно введенная в стройный план его премудрой росписи²⁸, и обработана очень тщательно, так что ее можно отнести к работе если не самого Дмитрия Григорьева, художественного главы предтеченских мастеров, то ближайших его помощников, Федора Игнатьева или Иоанна Ануфриева. Возможно, что эти предтеченские фрески и дали первую попытку приоровить Мартина Фоса к иконописному стилю, а позднейшие подражатели Пискатора приняли григорьевское или игнатьевское истолкование Христа — Возлюбленного и некоторых второстепенных персонажей, причем, имея перед собой листы голландской библии, могли допустить в остальном то большую, то меньшую близость²⁹.

В Ильинской церкви «Песнь песней» отнесена к росписи галереи в связи с ее эсхатологическим истолкованием.

Как известно, в этой лирико-дramатической поэме со всей роскошью красок восточной поэзии изображена любовь царя Соломона к красавице-пастушке Суламите.

Пламенная любовь великого царя после тягостных испытаний возносит скромный «нарцис Сарона, лилию долин» на царственный трон Иерусалима и дает ей неизреченное блаженство среди таинственного вертограда, «на горах ароматов», где расцвел виноград и благоухают мандрагоры¹.

Отцы Востока и Запада истолковали эту библейскую песнь как мистическую картину любви Царя-Христа к невесте-Церкви и Их Божественный союз, венчающий очищенную Невесту блаженством вечного единения с Богом, ибо Его любви «вода многа угасити не может, и реки не потопят ея».

На ильинских фресках, раскинутых по внутренней стене северной галереи, Невеста, как у Пискатора, — звезда символ церкви, а не пастушка Соломоновой поэмы, и поэтому одета в царственный наряд, на котором порой заметно как будто влияние более поздних, чем голландские гравюры, пышных мод первой четверти XVIII в., например в верхнем изображении: Невеста на ложе. «Исках, Его же возлюби душа моя, и не обретох Его, воззвах Его, и не послуша мя» — говорит полуистертая надпись. Ниже Христос простирает руки к Церкви, как бы призыва Ее покинуть Ветхозаветный храм с его скрижалями и жертвами, и подает склонившейся перед ним царственной Деве «слово жизни» (Verbum vitae). Вокруг толпа девушек, увенчанных, как и у Фоса, коронами, но убранных более по-иконописному:

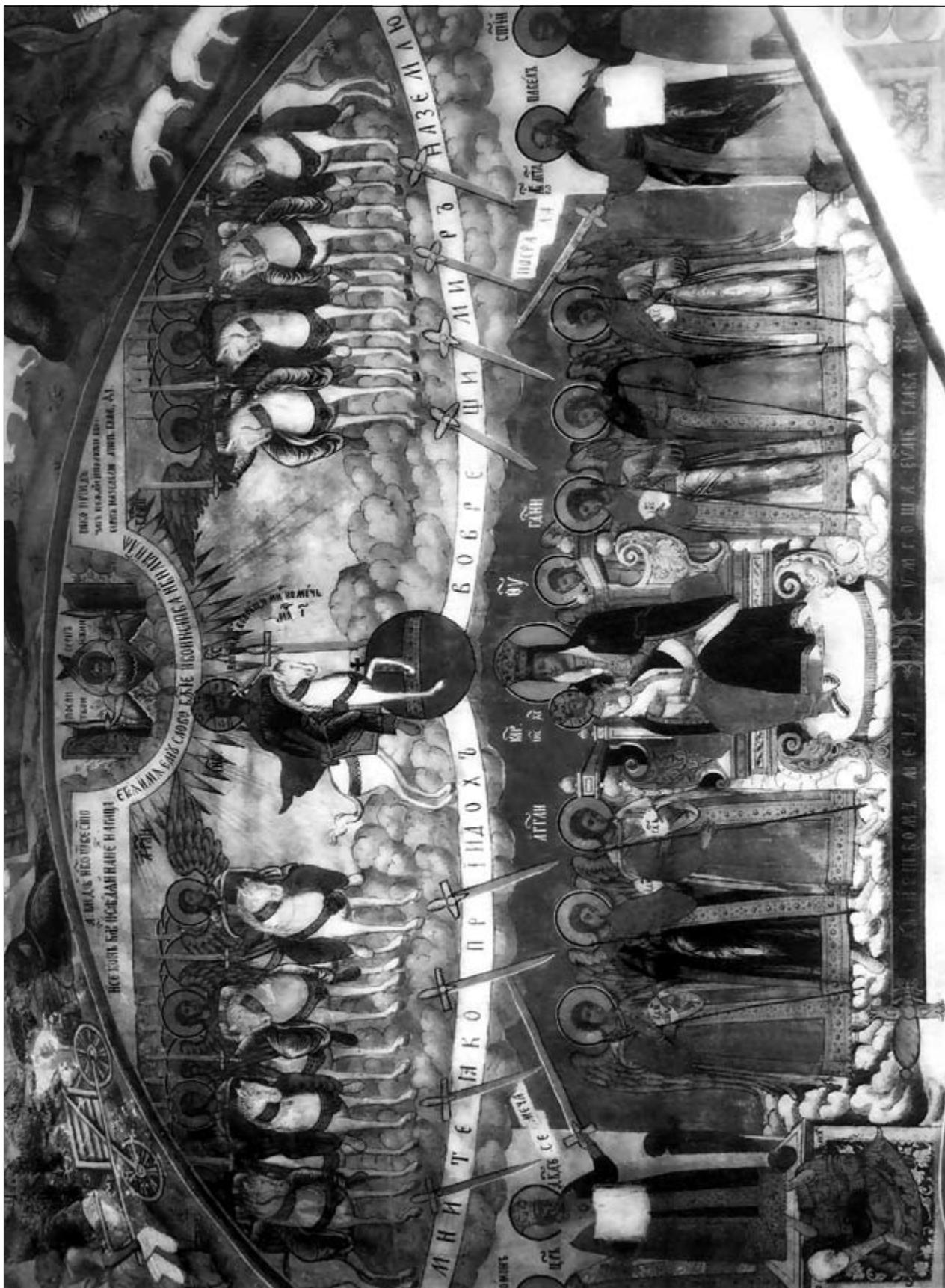
Видела дщери Сионская и благословиша Ю,
Царицы и наложницы восхвалиша Ю.

Эти стихи взяты из подписей к Пискатору, составленных монахом Мардарием Хониковым и разнесенных ярославскими мастерами вместе с вариантами фишеровских гравюр по многим городам Руси³⁰.

Ярославские старинные храмы особенно оригинально отразили эту манию писать свои мысли «на виршь», которая пришла в Москву XVII в. через Киев из Польши³¹.

Судя по стихотворным надписям на иконах, вне всякой зависимости от Хоникова или Полоцкого, например в теплой церкви Покрова, можно предположить, что начитанные художники и сами были не чужды стихотворных попыток во вкусе того времени.

Изящны две отдельные фрески, изображающие Христа, подающего цветы Деве-Церкви, украшенной парчовым оплечьем, и оживленную беседу Жениха с Невестой, опустившей на колено раскрытую книгу.



Апопреоз меча. Символическая картина фреска XVII в. Галерея



Непотребный раб на брачном пире. Стенописный жанр начала XVIII в.



«Яко Твое есть царство и сила, и слава!» Фреска западного входа



Роспись южной стены

На первой классический воин превратился в нашего «страгилата¹», на второй приютилась двускатная избушка на заднем плане — черты национализации в трактовке; обе очень удачно выдвинули мало заметный у Фоса, но грациозный у ильинских и толчковских мастеров штрих — скачущую серну, показывая этим, как справедливо отмечает Иг. Грабарь, любовь к ритму и певучим линиям.

Эту любовь русское искусство впитало в себя не из Запада, а из другого великого своего корня — Византии, прямой наследницы античного классицизма, слившегося в ней с многосложной мудростью Востока.

В стенописях ильинской галереи среди эсхатологического цикла наиболее полно хранит византийско-православные традиции фреска «Страшный суд».

Христос в ореоле, припадающие к Нему Богоматерь с Предтечей, престол с развернутой книгой, о которой говорят богослужебные песни; прародители, умоляющие Судию за свой грешный род, и лики праведных, шествующие за апостолом Петром, которому вручил Господь ключи царства небесного, — все это, наверно, видел еще князь Владимир, потрясенный, по словам летописи, такою картиной, принесенной ему греческим проповедником.

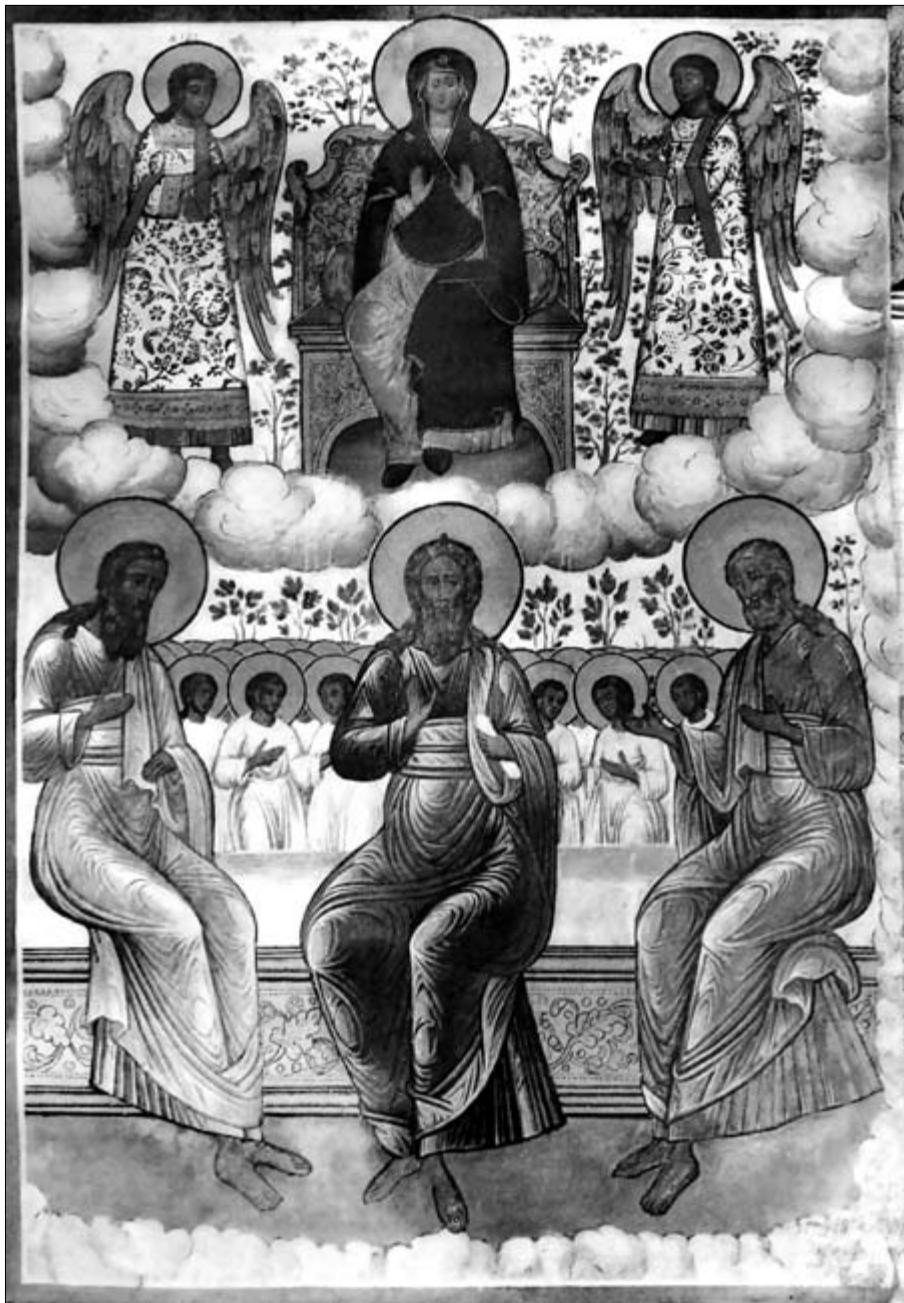
Наивная рука из облака с миниатюрными лицами праведников, ибо они, как сказано, «в руце Божии», оправданная душа, грехи которой на «праведных весах» перетянуты полотенцем, омоченным покаянными слезами, и другая душа (ниже), которая осуждена за блуд, но не повергна в ад ради милостины, — тоже известны в новгородских (Спас-Нередицы) и владимирских (Успенский собор) росписях, равно как и символы царств — Вавилонского, Римского, Македонского и Антихristova (многоглавый зверь).



«Подобен друг мой серне». Фреска галереи из цикла «Песнь песней»

¹Страгилат — (греч.) предводитель, военона-чальник.

¹«Воимя» —
у Н.Г.Первухина в
значении именования
иконографического типа
иконы или фрески.



Лоно Авраамово. Фреска галереи

В связи с Судом находится прекрасная по благородному стилю фреска: «Лоно Авраамово», где за тремя величественными праотцами среди зелени сдержанно ликуют младенчески невинные души, осеняемые симметрично поставленным троном Богоматери и ангелами в богатых диаконских облачениях.

Третий цикл изображений в стенописи ильинских галерей, который можно назвать романтико-демонологическим, тесно связан с историей литературы в эпоху первых царей из дома Романовых.

Художественная высота новгородской иконописи в XV веке не только не связана с культурным уровнем своей эпохи, но даже находится с ним в противоречии, еще не вполне уясненном историей: Новгород создает

Автор ильинской фрески прибавил только красивых архангелов, обрамляющих золотистыми крыльями медальон Эммануила³², взяв их с известного «воимя»¹ «Собор Архистратига Михаила», — и удачно заполнил фронтон свода торжественным образом Саваофа, у ног Которого два ангела свивают небо в виде длинной полосы с луной и солнцем.

Пожалуй, типичнее то, что он убивал. Мы почти не видим мук грешников, которые занимают большое место в обычных композициях такого рода³³. Только небольшая, сравнительно с праведным сонмом, группа «жидов» и безбородых, но белых «арапов» и немцев в их типичных западных шляпах медленно нисходит к адскому пламени, где сатана ласкает Иуду Искариотского. Бесенята, серые, озорные, как мальчишки, по мысли иконописца, только омерзительны и даже смехотворны, не нарушая, как деталь, общего спокойного величия картины, красиво живописующей не столько гнев Судии, как у Микеланджело, сколько торжество правды и милосердия. Этой благостностью настроения ильинские фрески так же типичны, как и толчковские.

chef-d'œuvre' своей утонченной кисти в годы крайнего безграмотства; окончательная выработка его художественного стиля, который современными ценителями иконы ставится высшей точкой достижения древнерусского искусства, совпадает с временем такого книжного одичания, что оно приводит в ужас свежего человека — новгородского владыку Геннадия, в Москве у себя тоже едва ли избалованного культурой³⁴. Между тем пышный расцвет искусства в среднем Поволжье и заволжском Севере (Ярославль, Кострома, Кинешма, Устюг, Вологда, Углич, Романов, Ростов) совпадает с веком заметного подъема нашей образованности, оживления умственных запросов окрепшей Руси и умножения ее книжных богатств.

Отсюда некоторая *литературность* ярославских стенописей, имеющая, как и в позднем искусстве, свою хорошую и свою дурную сторону. Любовь к книге иногда слишком подчиняет ярославского и костромского художника тексту, делает его иллюстратором, а не творцом, воплощающим чисто художественные замыслы; но вместе с тем она же дает ему богатый мир новых сюжетов и образов и одухотворяет живописную работу той идейностью, которая, как и два века спустя в полотнах наших передвижников, не всегда сдвигала искусство на путь сухого дидактизма, но порой и углубляла смысл линий и красок любовным проникновением в поток многообразной жизни.

Конечно, литературности XVII в. еще далеко до зрелого выражения национальных запросов и идеалов, но и в ней, а под ее влиянием и в ильинской фреске, интересно отпечатлены многие стороны мировоззрения эпохи и ее вкусов.

И то и другое достаточно наивно и носит на себе отпечаток церковности. Но читатель царствования Алексея Михайловича и его первого преемника уже не довольствуется, как его предок, Писанием, отцами церкви и житийной письменностью. Ему хочется того, что мы, собственно, называем беллетристикой, — рассказа, не столько назидательного, сколько занятного, приключения или анекдота. И все это пришло к нему с того же Запада, пережившего, по крайней мере в своей интеллигенции, подобные вкусы, пришло через Польшу с ее иезуитами, переработавшими огромные сборники подобных повестей, и через Киев с его



Казнь жены, грех свой не исповедавшей. Фреска галереи



Легенда о жене, убившей чадо. Фреска галереи

¹ Гомилеты — (греч.) общающиеся с людьми, проповедники.

подобных новелл о древах, вырастающих с восходом и к закату усыхающих, или о хлебе, источившем кровь пред Александром Македонским.

Росписи ильинской паперти дают целый ряд таких легендарных сюжетов, преимущественно из сравнительно малоизвестной книги, попавшей на Волгу из Западной Руси, «Звезда пресветлая»³⁵.

Почти обнаженная женщина сидит на чудовищном лиловом звере; два белые пса грызут ее руки, а на голове женщины и вокруг шеи змеи. Это видение из повести: «о жене, исповедавшейся монаху и един грех утаившей. Зело страшно». Грешница, «падшая в чужеложство со сродными», устыдилась «поведать срам свой», когда пришла на исповедь. И вот после своей внезапной смерти, по молению инока-исповедника и его друга явившихся им, она поведала о своих муках. «Извещу убо вам и не скрыю ничтоже: иже есть вместо власов главы

монахами-литераторами.

Сам Запад, впрочем, не был вполне оригинален в литературе подобного рода, и сюжеты многих западных новелл, модных в старой Москве, заметно отзываются Византией, а порой и более далеким Востоком. В этом «Великом зерцале» или в «Римских деяниях», как и в старом Прологе, загробный мир еще так не ограничен от близкой земной реальности. Найдут ли случайно неистлевшее тело и заинтересуются его историей, стоит какому-нибудь благочестивому старцу попросить у Бога, и трепетные люди услышат из уст самой покойницы, «что мертвое оно тело в миру сем сотворило»; объявится ли где «во Франции-граде» чернокнижник-обольститель, земля разверзется и пожрет его; задумается ли благочестивая дочь о судьбе умершей матери, она узнает погибшую грешницу в странной огромной свинье по адскому смраду ее следов.

Даже богословы и гомилеты

¹, прошедшие у себя в Киеве

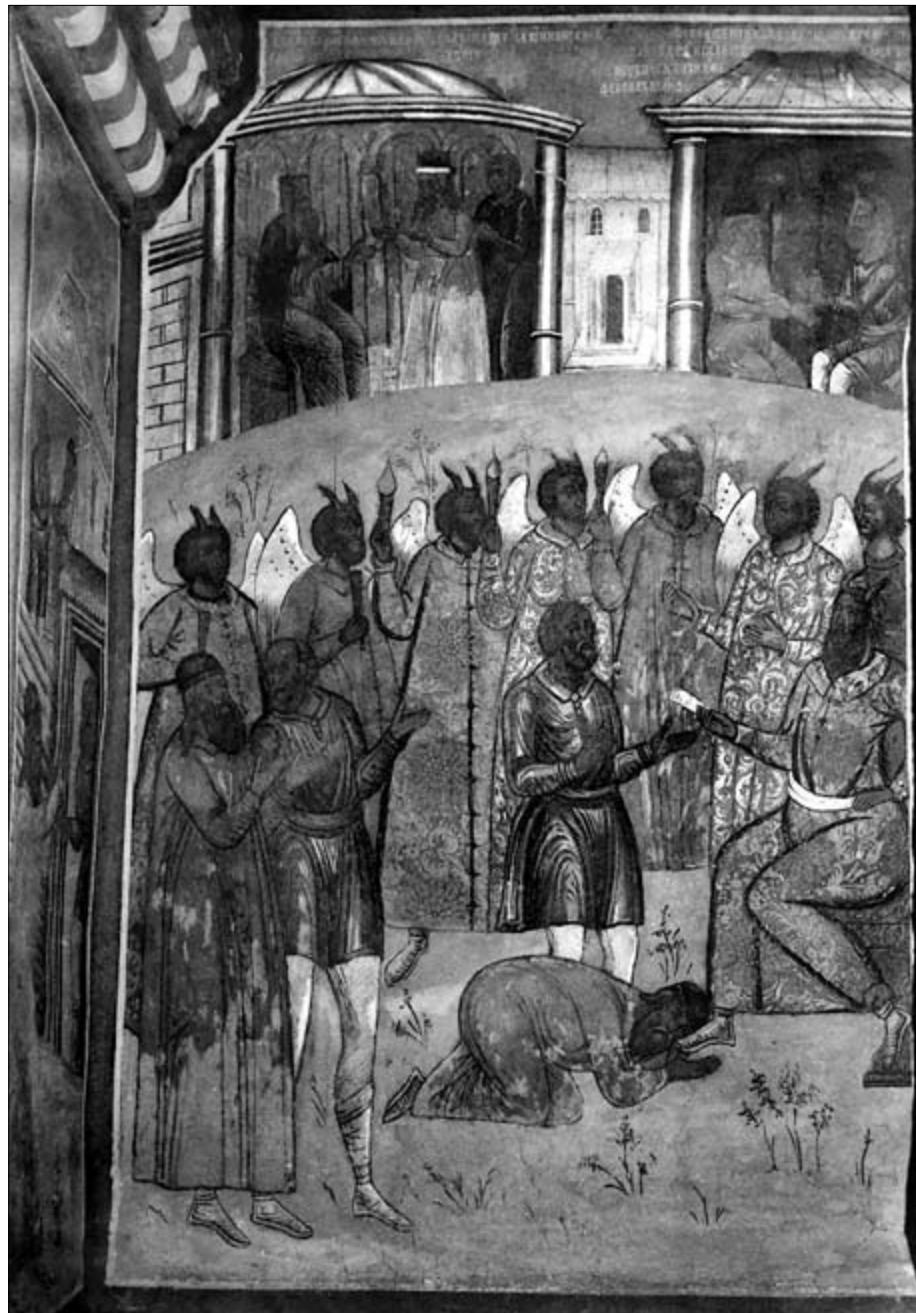
«бездны диалектики и логики натуральной», брали из

моея ящерицы, даны суть за украшение главы; нетопыри на очах моих — мучение и казнь за прелестное зрение и возвращение брата, стрелы огненные в ушах за слышание глагол лестных и песней сатанинских; изо уст пламень жупельный, исходящ за сквернословие и осуждение, и ужи, иже перси моя сосут, за нечестивое и скверное дотыканье многих...»

«Выю также ужеве сокрушают за украшение выи и за обнимание; озлобление псов — казнь дел моих гнусных и приятия руками. Страшный змей дан ми есть за палящую мою похоть». Далее грешница поведала, что в аду она видела женщин чаще всего за «четыре способы греховные»: «нечистота от мужа своего», суетные и непотребные украшения, вражда и утайка грехов на исповеди.

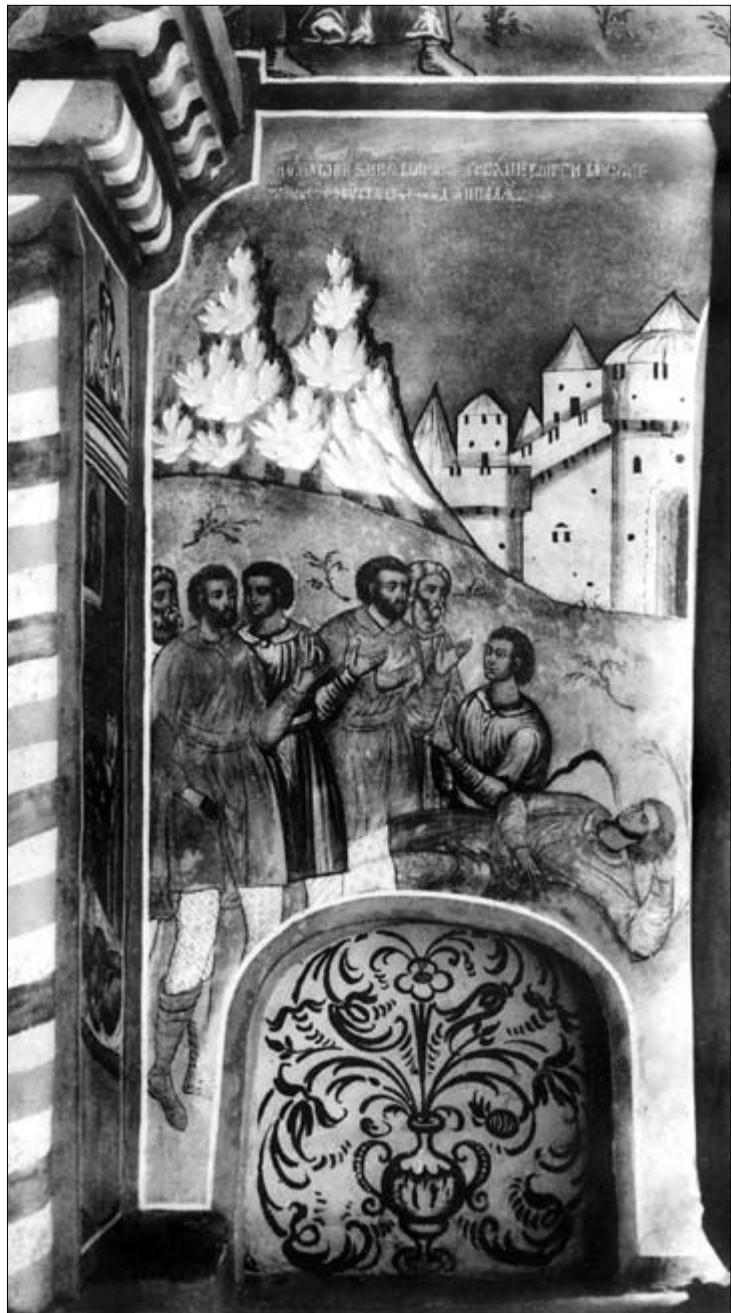
Иконописец, перенося этот средневековый сюжет на стены ильинской галереи, кажется, взял его не без влияния очень похожей толчковской фрески. Картина мучений значительно упрощена, как и в Толчкове. Мы уже знаем, что ужасы ада гораздо меньше трогают фантазию ярославских мастеров, чем поэзия райских обителей. Стенопись обеих церквей в этом отношении яркая противоположность Данту: в то время как великий флорентинец, дав полные жуткого реализма картины Ада, гораздо холоднее в терцинах, воспевающих Рай, добрый ярославский изограф как бы скучает работой над бесовскими непотребными образами или муками преисподней, но оживляется в искреннем порыве, живописуя «чудные позоры святыя славы» и блаженства праведных.

В pendant¹ к «Блуднице на змее» изображена навеянная «Великим зерцалом» «Грешница на колеснице»; она объята багровым пламенем — символом ее страсти, а два змееных, терзающие ее грудь, — два сты-



Инок Феофил у бесовского князя. Фреска западной галереи

¹ Pendant — (фр.) дополнение, пара (к чему-либо).



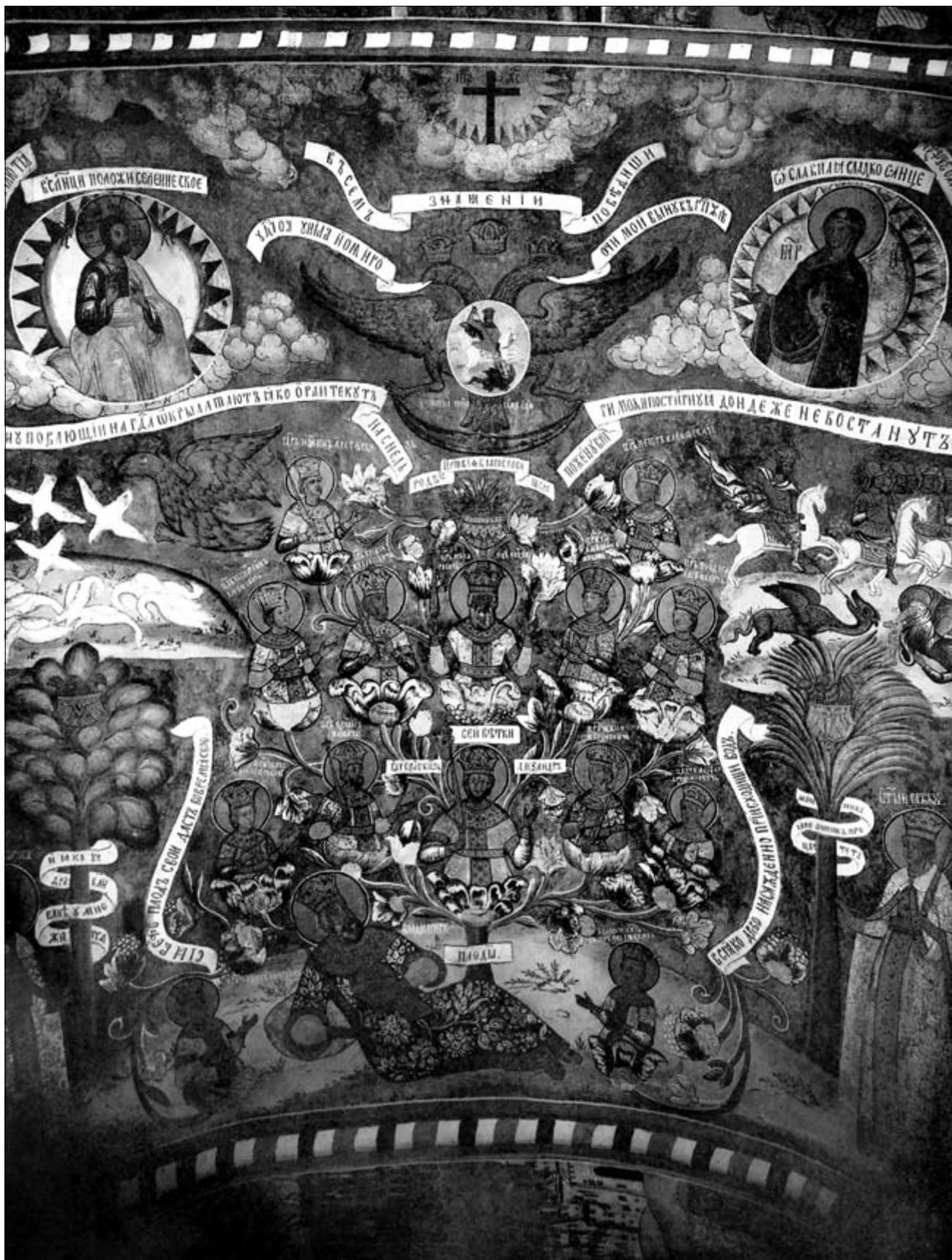
Спасенный отрок. Легенда из сборника «Звезда пресветлая». Фреска

но и родной наш штоф зеленого стекла около золоченої миски, за дверь чертога, а вдали мирно приютилась деревенька.

Судя по форме избушек и развязности рисунка, могущей даже покоробить строгорелигиозного человека, этот жанр относится не ранее как к первой четверти XVIII столетия. Нижняя половина картины, выдержанная в благолепной манере, еще не забытой в Ярославле при Петре Великом, интересна живой фигурой калеки.

Из демонологических сюжетов заслуживает внимания разработанное на нескольких отдельных фресках сказание о Феофиле. Эта старинная история о человеке, продавшем душу дьяволу, видимо, нравилась

да ради убитых ею младенцев. Хотя автор иллюстрированного описания Ильинской церкви, изданного И. А. Вахрамеевым, ошибочно оба сюжета считает изображениями апокалиптической любодеиц³⁶, между ильинско-толчковскими фресками на этот сюжет и образом вавилонской блудницы из Апокалипсиса можно предположить художественную близость. Спасонередицкий Страшный суд дает из Откровения фигуру жены-любодеицы, которая своей посадкой на драконе и «чашей мерзостей» в руке слегка напоминает ярославскую роспись. Не было ли подобной детали из Апокалипсиса в недошедшей до нас старой росписи или иконе Страшного суда, откуда она, несколько переиначенная в соответствие новому тексту, и могла попасть в галереи обеих церквей Ярославля, в назидание прихожанам. А что эти последние в интересующую нас эпоху жили не одним богомыслием, говорит история: богатые помещики из сел приезжали в Ярославль тратить оброчные деньги и «зернью играли и веселых держали для потехи». На одного князя жалуются его же крестьяне, что он в Ярославле «от Николина дня до Святок все деньги женкам проиграл»³⁷. То же богатство, которое воздвигало храмы, создавало и веселую жизнь, а веселая жизнь не оставалась без прямого и косвенного влияния и на характер искусства: недаром ярославские стенописи любят картины пышных пиров не менее, чем грозные битвы. Даже в строгом евангельском сюжете «Причча о рабе непотребном» иконописец дает совершенно жанровую картинку пирушки. Правда, царь в сиянии и царевич с невестой иконописно-церемониальны; но на столе перед ними не только витые калачи,



Царское родословное древо. Фреска ранней Петровской эпохи



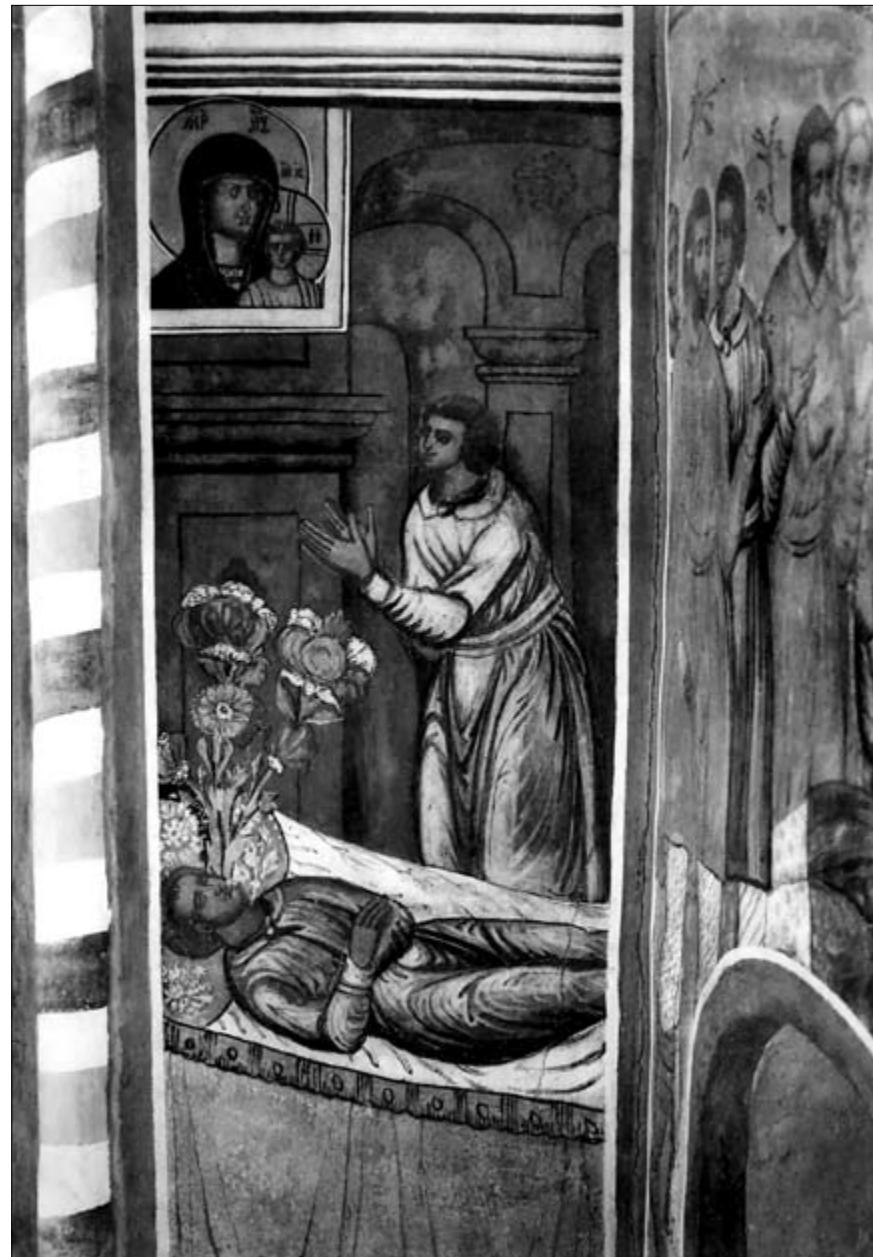
Фреска галереи из цикла «Песнь песней»

народной фантазии; она повлияла на содержание известной в истории литературы повести о Савве Грудцыне, а позже на наши литературные и художественные лубки.

Инок Феофил был домоправителем у епископа. Последний, разгневавшись за что-то, отказал ему «от икономских служб». Огорченный Феофил находит поддержку в волхве-евреине, который полночью повел инока на ипподром и, предупредив, что он не знаменался крестом, свел с самим сатаною. И вот мы видим архиерейского эконома на аудиенции у бесовского князя. Сатана окружен адской стражей с рогами и крыльями, но в богатых кафтанах и с факелами в руках — черты быта в фантастике. Дальнейшие изображения говорят, что Феофил, с бесовской помощью, ценой души своей возвратил к себе благоволение епископа, но потом раскаялся, в отчаянии «нача плакати горце», и Богородица возвратила ему роковое рукописание³⁸.

Этот мотив — милосердие Царицы Небесной — объединяет множество разбросанных по ильинской галерее фресок. Возможно, что иконописец при выборе сюжетов из известной ему древней письменности и новой книжности отчасти руководился идеей посвящения зимнего храма Покрову Божией Матери. Большая фреска, венчающая росписи западной паперти, отдана этому издревле русскому торжеству, празднику благости Богоматери и Ее Божественного Сына, Который традиционным свитком говорит Ей слова, такие радостные людям: «Что, Мати, умиленная стоишь, прошение простирая о спасении рода человечка, ибо милосердие Мое на всех искони изливал...»³⁹.

Особенно это милосердие изливается на тех, кто сам прославляет Царицу неба и земли. Так, змея, готовая вплюсти спящему юноше в рот, была отброшена силой пламени из уст его. Пробужденный спутниками, юноша открылся, что он «на всякий день “О тебе радуется” глаголаше» и тем спасен был.



Чудо о цветке и отроке. Фреска галереи



Корабль веры. Фреска галереи

На небольшой фреске, рисующей этот рассказ «Звезды пресветлой», любопытно смешение разнохарактерных приемов живописи: за перспективным зеленым холмом условная иконописная горка, расцветшая согласно вкусу конца XVII столетия, а моменты сна юноши и его пробуждения ничем не разделены.

Не лишена наивной прелести сходная по сюжету фреска, смысл которой, за отсутствием даже остатков надписи (последние в ильинских галереях вообще сохранились далеко не везде), делается понятен только из того же интересного сборника. «Некий человек, именем Иоанн, всегда поздравлял Пресвятую Деву, глаго-ля: «Радуйся, Марие!» Ибо толико умеля. И егда умре, из уст его израсте цвет, на нем же златыми пись-мены написаны бяху литеры: «Радуйся, Марие!» Выражения этого короткого рассказа «Звезды пресветлой» явно говорят о его католическом происхождении: «поздравлял Пресвятую Деву», «Радуйся, Марие» (Ave Maria), «литеры». Но ярославский мастер лучше умел обрисовать поэтичную

¹ Вовреци — принести.

легенду, чем его собрат по перу. Скрестив руки на груди, отрок лежит под иконой Казанской Божией Матери. И сам он, и подушка под головой в зеленой с разводами наволочке, и сказочно пышный цвет — голубой и алый розан — веют своим, родным, русским; чуждые литеры на цветах не выписаны вовсе.

Очень крупная и самая известная по снимкам и описаниям фреска ильинской галереи скомпонована на слова Спасителя: «Не мните, яко приидох вовреши¹ мир на землю, но меч». Эта картина очень оригинальна и так богата содержанием, что с одинаковым правом может быть поставлена в связь и с эсхатологическим циклом, и с циклом чисто художественных композиций, и с картинами, отразившими литературные веяния эпохи.

Многое в ней, действительно, от 19 главы Откровения. «И се конь бел, и Седай на нем, верен и истинен, и правосудный и воинственный». Из уст Божественного Всадника, согласно Апокалипсису, «изиде оружие остро», а сзади воинства небесные тоже на белых конях.

Но этот величественный образ Иоанна Богослова ярославский художник дополнил и развил «от своего замысления», создав очень значительную по содержанию картину на тему: «Апофеоз меча».

Христос, второе пришествие Которого предзнаменовано таинственным Всадником Откровения, сказал: «не придох воврещи мир на землю, но меч» (Мф. 10. 34).

Этот меч вонзился в центр композиции в державу, символизирующую мир; он же, огромный и багряный с золотом, простерся ее нижним бордюром. Слева Давид простирает меч, ибо он сражал им врагов Израиля, и Голиаф без головы повержен под ним, как яркий пример спасительности употребления меча во имя Божие. За Давидом Соломон напоминает его преемников, а Царь Владимир (sic), должно быть, взят тоже как пример воинственного святого⁴⁰. Правая группа начинается ап. Павлом, который и на иконах нередко рисуется с мечом, символизирующим духовное оружие — слово Божие (Ефес. 6. 17). Два безымянных апостола за Павлом, равно как симметрично положенные под ними и под царями фигуры обезглавленных Предтечи, пр. Амоса, великомуучениц Варвары и Екатерины, говорят о тех праведниках, которые «убийством меча умроща».



Корабль нечестия. Фреска галереи

Картину венчает серафим с двумя серпами, похожими на мечи, а между мечом бордюра и пронзенной державой вossaдет Божия Матерь с сонном ангелов — группа, скомпонованная по типу обычных «величальных» композиций: «Достойно есть», «Что Тя наречем»⁴¹ и т. п.

Не отказывая этой картине в своеобразии и некотором величии Царственного Всадника, все же нельзя не назвать ее слишком искусственной. Как какой-нибудь «Вертоград многоцветный» «Вечеря душевная» или «Ключ разумения», модные в московской литературе и науке XVII ст., «Апофеоз меча» слишком утомляет настянутыми сравнениями, аллегоричностью, скучноватой симметрией в композиции групп, а свернувшийся Голиаф и обрубленные головы мучеников неизящны. Но для истории культуры, в частности для истории письменности последних десятилетий старой Руси, эта картина является очень ценной как превосходный образец живописной схоластики, выросшей, несомненно, на почве схоластики литературной.

Проще задуманы две аллегории на небольших фресках, расположенных ниже «Апофеоза меча»: «Корабль нечестия» и «Корабль веры». Бурно несется первый по волнам житейского моря, и на погнувшемся

парусе, которым правит дьявол, герб ада — змей. Безмятежно море под кораблем веры, где сам Христос держит кормило. Полным мягкости штрихом находчивый художник связал обе фрески: с корабля еретиков кинулись вплавь трое погибающих, и кроткий ангел с Христова корабля протягивает руки, готовый спасти тонущих нечестивцев.

Этот сюжет, навеянный, может быть, религиозными распятиями раскола⁴², очень популярен на картинах и лубках XVIII столетия, но только в галерее Илии Пророка ему дана такая благородная разработка⁴³.

Из других больших композиций, раскинутых по широким гладям ильинской паперти, обращают внимание «Страсти»: суд над Христом в синедрионе и ряд меньших клейм, рисующих предательство Иуды, поругание Христа и защущение. Нашей старой церковной традиции гораздо более свойственно изображение Христа в Его славе, так что даже Распятие понимается восточной иконографией не как картина страданий Искупителя, а как таинственное *торжество* Искупления. Крупные завитки в декорировке «Страстей» дают намек на связь картины с киевскими гравюрами, а эти последние много берут от польского католицизма.

Гораздо свободнее и смелее художник в разработке другой западной темы: Славословие молитвы Господней. Мысль символизировать «Отче наш» по прошениям он взял у Пискатора, но вместо грубой толпы толстых дам и атлетов с голыми спинами, склонившихся перед буквами Р, F и S (Pater, Filius et Spiritus Sanctus) с пухлыми ангелами, создал, отчасти из элементов Страшного суда, полную силы и величия икону прославления Св. Троицы: «Яко Твое есть царство и сила и слава во веки!»

Свод северного крыльца покрыт нарядной картиной полусветского содержания: «Род царствия благословится».

Это известное и по вариантам позднейших гравюр «Родословное древо» Царствующего рода скомпоновано по образцу «Древа Иессея», которое ильинский мастер мог видеть в древнем приделе Николонадинской церкви⁴⁴. В ветвях многолистенного дерева среди цветов размещены поясные изображения царей и царевичей дома Романовых, все в сияниях. Князь Владимир символизирует корень плодородного дерева, а Александр Невский — его мощный ствол.

Лица царствующего дома не носят никаких следов «парсунного письма» (портретной живописи), а выписаны по-иконописному. Картина венчает стильный государственный герб.

Имена царевичей — Петра Петровича и Петра Алексеевича, сына и внука Петра Великого, — определяют дату этой картины 1715–1719 годами.

По-видимому, этой фреской мастера стенного письма ильинских паперей, как художественной датой, и закончили цикл своих росписей, объявивших такое богатство идей и образов переходного века. Как ни различны по идейной и художественной ценности работы этих «о Бозе трудившихся изуграфов» старой Руси, они говорят нам об одаренности народа и силе искусства, слившего древний Восток и новый Запад в одно высокое, благолепное, святое целое. Много ильинские мастера взяли от чужеземных мудрований, но переработали и возвысили взятое.

Пусть возразят, что гравюры Пискатора еще не венец западного искусства, что иные из них более ремесло, чем искусство. Но иконописцы ильинских галерей стояли тоже не на высшем уровне художественных достижений своего времени, и их борьба — борьба равного с равным, венчающая светлой победой безвестных тружеников нашего старого искусства.





Западная стена. Внизу летопись о создании храма



Вознесение Господне. Фреска в своде главного храма

ГЛАВНЫЙ ХРАМ ПРОРОКА БОЖИЯ ИЛИИ



кромно украсил зодчий-декоратор внешние стены Ильинского храма, но царственной роскошью убрал его со стороны галерей. Чудный цоколь поливных изразцов обрамил север и запад летней церкви¹; торжественно склонились пятиарочные порталы, затканные разводами росписи бледно- и темно-зеленых, желтых и красных цветов. Строгий ангел слева меч спускает на тех, кто с небрежением и бесстрашием внедут в эти врата², и Сионская горница надвратной фрески говорит о величии храма, как нового таинственного Сиона. Паперти — это «сень закона», церковь — это благодать.

До изумительного удачно это благодатное осенение храма дано его зодчим уже в эффектах одного освещения.

Когда посетитель оставит паперть и станет между массивными столпами летнего храма, его поразит прежде всего самый свет, совершенно иной, чем наш будничный, то тусклый, то резкий и ослепительный. Здесь, золотисто-красочный, мягкий и радостный, льется он волнами благодатной ласки.

Нет окон внизу, и суeta дня не заглянет в церковь Божию. Окна выше, длинные и узкие; сводик каждого освящен херувимом, а широкий покатый уступ весь в затейливых травах.

Но истинно невечерний свет там — в куполах, где под золотыми потоками лучей стройно стали голубые и алые ангелы небесной стражей у престола Саваофа.

Такие эффекты освещения особенно типичны для Ярославля и Ростова XVII века³. Храмы той же эпохи в соседнем Романове или Костроме освещены уже проще и скучнее. Это обилие и прелестный тон света в Ильинской церкви даны расширяющимися откосами стенных окон, высотой открытых куполов, которые ловят солнце с огромной площади от рассвета до заката, несколькими желтыми стеклами в трибуне глав, а особенно — яркой красочностью стенописей; их невянущие цвета дают освещению непередаваемую ласкотность и теплоту, которая мягко отражается матовым золотом резного иконостаса. Чтобы не вносить диссонанса в этот теплый тон, даже свечи стильных (под старину) шандалов и старинных паникадил ставятся только из желтого воска.

Огромный фресковый ковер, покрывший, как и в галерее, все стены этого солнечного храма, от купольного свода до летописного пояса, в противоположность папертям дает впечатление более спокойного потока яркой живописи. Еще не всмотревшись в эти цветные ленты, чувствуешь, что некая единая мысль связала их каким-то идеяным единством, и художественное чувство слило обилие живописного материала в один прекрасный гимн Творцу мира и красоты этого мира.

Идея храмовой росписи в Ильинской церкви дана теорией и практикой православного Востока и отличается даже большей выдержанностью в византийских традициях, чем стенописи многих других ярославских храмов.

Осмотревши с предалтарной солеи¹ все красочное богатство внутреннего убранства церкви, легко уловить символику этой идеи, которая, по удачному выражению Н. В. Покровского, оживила мертвые массы

¹ Солея — возвышение в храме перед иконостасом, ее часть перед царскими вратами — амвон.

здания, вещая о домостроительстве человеческого спасения⁴. Храм — церковь Христова, евангельский завет. Стены, как основное содержание церкви, отданы Евангелию в главных моментах Христовых чудес и проповеди, а также церковной истории в житиях и сказаниях. Столпы тверды мучениками и преподобными, «верх церковный — глава Господня», а своды венчают церковь Божию радостью праздников.

В храме Илии Пророка две ленты стенного письма отданы святому, в честь которого освящен алтарь, вместе с пророком Елисеем, как преемником великого «Боговидца», что также допускается и планами древнейших росписей; только фреска о 1-м Вселенском соборе помещена не внизу по указаниям старых «подлинников», как конец христианского законоположения, а под высоким сводом в симметрии с другими воскресными воспоминаниями «Цветной Триоди»: неделей о Фоме, Мироносицкой и др. Возможно, что мастер, набросавший общий план росписей, не случайно связал картину великого собора, утвердившего веру в Божественность Христа, с главными праздниками, прославляющими эту Божественность; подобную связь дают иногда иконы: «Верую во Единаго Бога». Вероятнее всего, таким мастером был сам Гурей Никитин, глава художественной артели, создавшей нетленную красоту фресок Илии Пророка. Его имя стоит первым в драгоценной для нас записи подле южного клироса:

«189 года сентября в 8 день трудившиеся о Бозе изографы града Костромы: Гурей Никитин, Сила Савин, да ярославец Дмитрий Семенов, Василий Казмин, Артемий Тимофеев, Петр Аверкиев, Марко Назарьев, Василий Миронов, Фома Ермилов, Тимофей Федотов, Иван Петров, Иван Андреянов, Иван Иванов, Филипп Андреянов, Стефан Павлов». Летопись западной стены дает интересные даты труда этих изографов: «А зачата сия святая церковь стенным писанием в лето 7188 (1680) июня в 17 день при державе Благочестивейшаго Государя Царя и Великаго Князя Феодора Алексеевича, всея Великия и Малыя и Белыя России Самодержца, и при его благоверной царице и великой княгине Агафии Симеоновне, и при Святейшем Иоакиме, патриархе Московскому и всея России, и при митрополите Ионе Ростовском и Ярославском». Далее следует известное нам упоминание, что церковь подписана по обещанию Иулиты Макаровны Скрипиной «в поминование своей души и прочих своих сродников. А совершился сия святая церковь в 189 году сентября в 8 день».

Таким образом, огромная по замыслу художественная работа была исполнена в один год и три неполных месяца!¹

Если даже из фресок этого братства исключить большую часть росписей галереи и двух отдельных приделов (последнее, впрочем, не имеет за себя вполне веских данных), все же приходится дивиться быстроте исполнения такого огромного и сложного заказа, тем более что часть зимы работать над стенописью невозможно⁵.

Легкость, с которой ильинские мастера покрыли фресками широкие стены обширного храма, несомненно, зависела не столько от множества учеников и подмастерьев, как предполагают некоторые, и даже не от уверенности руки главных «знаменщиков»⁶, выработанной долгим опытом, сколько от идеиной настроенности сплоченного художественного братства: эти последние мастера великого стиля умом и сердцем веровали в его непреложность и создавали свои красочные песни, не мучась мягкими поисками новых глубин и высот, не изведенных отцами; они творили, как поет народ, как творит дитя, а тайны искусства, как и царство Божие, детям порой открываются яснее и проще, чем изломанному сомнением зреющему уму. Эта младенческая ясность творческого духа и дала Гурею, Силе и их товарищам такую легкую победу над новыми, порой значительными влияниями западного искусства; западные новизны XVII в. в творчестве Никитина и Савина так просто и естественно утратили все чуждое, противоречащее русскому пониманию величавой красоты Божьего мира в его «видимых и невидимых», что порой только сухой научный анализ откроет иноземную стихию в родной картине, полной целостного очарования.

В противоположность большинству старых мастеров русского религиозного искусства, от которых нам остались или имена без икон, или иконы без имен, главные силы ильинской иконописной артели нам несколько известны и в своей жизни и в своих работах⁷.

¹ Работы были выполнены всего за 84 дня — см. стр. 125 настоящего издания.

Гурий Никитин, или Кинешемцев (в записях чаще встречается первое прозвище), был родом из Костромского края⁸, который в эпоху первых царей Романовых вместе с Ярославлем давал тон художественной жизни всей Московской Руси. Мы не знаем о его ранних работах, но надо думать, что они были выдающимися, потому что он уже в 1650 г. вместе с неразлучным земляком Силою Савиным (Савельевым) вызывается в Москву к государю. Несколько лет спустя он берет ответственную работу в царской усыпальнице — Архангельском соборе — и получает крупное в художественном мире старой Москвы звание иконописца первой статьи. Ему поручают почетные заказы царица и царевна; одно время он занят фресковыми работами в Золотой и Передней палатах Кремлевского дворца.

В 1660 г. Никитин рисует по камке и тафте знамена; эта работа сблизила его с небезызвестным Станиславом Лопуцким, из шляхтичей, довольно посредственным живописцем, но мастером прикладного искусства и хорошим рисовальщиком географических карт. Подобные знакомства с польскими портретистами, рисовальщиками и чертежниками если и не могли дать многоного для художественного развития Кинешемцева-Никитина, то, во всяком случае, расширяли его умственный горизонт. Конечно, не осталось без влияния на Гурия и его пребывание в нашей допетровской Академии художеств — Оружейной палате.

Художественные командировки делаются все ответственнее. В 1666 г. Никитину поручены некоторые работы в Успенском московском соборе, а несколько позже в придворной церкви Нерукотворенного Образа. Через два года царь поручает Гурию «с товарищи» написать образ Одигитрии, и, как образцовый своим «самым добрым письмом», этот образ был отослан в подарок Антиохийскому патриарху.

В том же году Никитин вместе с С. Савиным расписывает соборный храм в древнем переславском Даниловском монастыре, а в 70-м уже заканчивает местные иконы у Спаса «за золотой решеткой». Более года затем он работает, опять вместе с другом Силою, у ростовского митрополита Ионы Сысоевича. Создатель «Ростовского Ватикана», обладавший таким огромным вкусом в архитектуре, своими декоративными задачами тесно связанной в XVII в. с живописью, конечно, не был безучастным зрителем их работ, и советы этого зодчего-самоучки, а возможно и его атласы и книги художественного и богословского содержания, могли развить таланты даровитых костромичей не менее, чем столичные знакомства.

До 1673 года Гурий, кажется, жил у себя в Костроме, работая над иконами для царского семейства. Грабарь предполагает на основании стилистических признаков, что прекрасная роспись у Воскресения в Ростове принадлежит трудам этих же «о Бозе изографов» и относится к половине 70-х годов.

В эти годы, пока менее известные по документам, слава Никитина, во всяком случае, не падает, но даже возрастает: когда в 78-м г. умер известный жалованный иконописец Никита Иванович Павловец, первым кандидатом на его место был поставлен Гурий Кинешемцев. Знаменитый Симон Ушаков, достигший в те годы апогея своего влияния в придворно-художественных сферах, дает о нем очень лестный отзыв: «Гурий иконное письмо пишет самое доброе мастерство и против Никиты Павловца стоит».

Позднейшей крупной работой даровитого мастера были недавно расчищенные изящные росписи Ипатьевского монастыря, к сожалению далеко не так хорошо сохранившиеся, как ярославские фрески. Стенопись храма Пророка Илии и является поэтому самым достоверным и интересным памятником работ крупного деятеля русского искусства XVII в. и одним из последних звеньев той золотой цепи chef d'œuvre'ов русского фрескового художества, которая, начавшись в полугреческом Киеве, после Новгорода и Владимира оставила дивные образцы нетленной красоты в Дионисиевых письмах Ферапонтова монастыря, а под конец старой Руси заискрилась вновь в цветущих городах Поволжья.

Второе имя артели ильинских фресклистов говорит нам несколько менее.

Сила Савин-Савельев — земляк Гурия. В 1659 г. мы находим его порученную запись «быть у государевых иконописных дел с московскими иконописцами»; очевидно, молодой костромич уже добился своими работами значительной известности. Через год он рядом с Никитиным занят в сложной росписи Архангельского собора под руководством государева жалованного иконописца Степана Григорьевича Резанца и самого Симона

Ушакова, значение которого для развития эстетических вкусов Савина, как и Кинешемцева, едва ли можно отрицать. Дальнейшие его работы как по станковой, так и по фресковой живописи в Переяславле, в Ростове и в Москве, где Сила поселился с 1666 г., занимаясь в Оружейной палате, дали ему к 73-му году XVII в. почетное звание кормового иконописца первой статьи. Но мы нигде не видим его имени первым в списках мастеров какой-нибудь ответственной работы. По-видимому, Савин без спора уступил художественное первенство Никитину, который и давал общее направление и план огромных стенописных замыслов в Даниловском соборе, у Ильи Пророка и у Ипатия, а сам был вторым «знаменщиком» в сплоченном братстве своего друга.

Остальные члены художественной артели Гурия, кроме Степана Павлова, были тоже более или менее значительными силами в русском искусстве второй половины XVII столетия; столбцы, расходные книги, описи и другие документы сохранили нам их имена, как мастеров второй, третьей, а отчасти и первой статьи: кроме двух главных имен, еще первостатейными называются П. Аверкиев и М. Назарьев, но последние не во все время своей деятельности. Запись Ильинского храма, судя по тому, что Никитин в ней отмечен первым, Савин вторым, а малоизвестный Ст. Павлов поставлен на самом конце, держится строгих заветов местничества и располагает мастеров по их значению в художественной артели. Что ильинская артель была действительно братством художников, а не случайным подбором нанятых лиц, показывают данные о предыдущих работах большинства ее членов: почти все они известны друг другу давно по совместной работе в Ростове, у Спаса во дворце, в Кремлевском Успенском соборе и (позже Ярославля) у Ипатия.

Некоторые, как Аверкиев, в столбцах отмечены мастерами иконного письма и травных дел, — любопытная деталь, так как «травы» дают много нарядности стенописям Ильи Пророка. Не лишено интереса и участие в братстве В. Козмина и Арт. Тимофеева, которые лет за 7 до ильинских работ в Набережных хоромах писали потешные книги самому царевичу Петру, будущему Великому.

К сожалению, летописная заметка на стене, как и все ей подобные, умалчивает о том, что для историка искусства особенно значительно и интересно: какие именно фрески храма и его алтарей принадлежат мастерству каждого из этих костромских и ярославских изографов? Возможно, что некоторые клейма и композиции — коллективная работа двух-трех мастеров: один нарезывал рисунок, другой вырисовывал лики, третий долично — одежду и пейзаж. Даже на Западе, и сравнительно поздно, искусство не так строго требовало единоличного творчества от художника во всей картине: портреты Van Дейка, ландшафты Лоррена писались с помощниками, и не все Мадонны Рафаэля одеты им самим.

У нас совместная разработка иконы допускалась очень часто, и не только в обиходе захолустных, полуфабричных мастерских, но и такими царскими и патриаршими изографами, как сам Ушаков и Гавриил Кондратьев.

Эту общую работу мы можем допустить в тех изображениях ильинской росписи, которые требовали хорошего, но вполне иконного письма, не нуждаясь в напряженной работе над изображением самой «ознаменки», т. е. рисунка.

К таким композициям можно отнести крупные фрески праздников по сводам: Благовещенье, Крещение Господне, Рождество Христово и Сретение. Первая фреска довольно в сложных, но для XVII в. обычных формах. Верх — Бог-Отец со Своего трона над облаками посыпает Архангела в Назарет. Ниже — Гавриил с простертой десницей благовествует Деве. Мария сидит в богатом багряном одеянии, принятом в иконописи, с пряжей в руках, а перед Нею книга пр. Исаии.

Обычно мы встречаем на бесчисленных иконах Благовещения или пряжу, или книгу: первый, более старый для русской иконописи вариант основан на предании, что Пресвятая Дева в день Благовещения пряла пурпур для той самой завесы, которая раздражалась с верхнего края до нижнего в момент смерти на кресте Ее Божественного Сына; основанием более новой традиции — «Благовещения с книгой» — является другое предание — о том, как юная Мария задумалась над словами Исаии о Деве, которая родит Эммануила, и Гавриил своим благовестием разрешил Ее недоумение.



Роспись южной стены



Окно западной стены. Вверху фрески из Деяний апостольских

Проф. Покровский предполагает, что соединение пряжи и книги в одном изображении принадлежит Симону Ушакову, а о его близости к кружку Гурия Никитина мы уже знаем⁹.

Наконец, третий момент картины — Архангел с жезлом у дверей храмины, что живописует заключительные слова праздничного Евангелия: «И отыде от Нея ангел»¹⁰. В противоположность Благовещению, Крещение Господне дано в более простых и строгих формах.

Красива опять сложная, хотя и без больших отступлений от древних подлинников, фреска Рождества. Богоматерь в том же багрянце сидит обрамленная желтыми изломами «вертепа», где покрыт пеленами в яслях «Отроча-младо, превечный Бог». Над вертепом ангел держит большую белую звезду, ибо, по глубокому убеждению наших предков, «звезды по повелению Божию ангели служат, тварь водя»¹¹.

Есть на фреске и волхвы перед яслями, и пастырь, внимавший песни ангела, и задумчивый Иосиф — все, что полагалось на древних иконах этого полного поэзии праздника.

На западном своде Сретене обычной благородной композиции с величественным старцем Симеоном и парой белых голубков в клетке Иосифа. Уступка изысканному духу времени только в палатах: уже не скромный киворий (сень) под жертвенником символизирует Иерусалимский храм, а замысловатые формы какой-то огромной башни богатейшего рисунка.

В южном полусводе композиция Воскресения Христова опять говорит о том примирительном пути, которым хотело идти наше искусство эпохи Ушакова. Праздник дан в двух переводах: новом — западном, где Христос в ореоле стоит над гробом со знаменем (летящего, почти нагого Спасителя мы в XVII в. еще не рисовали), и в старой форме Существия во ад. Авторы фрески удачно истолковали совмещение двух вариантов, как два разновременных момента, поставив Существие впереди собственно Воскресения. Последнее древней иконографией не трактовалось вовсе, потому что считалось неописуемым. Красива фреска «Вознесение» на широком своде над входом в храм. Грациозные ангелы несут волнистое белое облако с благословляющим Христом и трубят, ибо «взыде Бог в воскливении, Господь во гласе трубне», как поет прокимен¹ праздника. Эта гирлянда ангелов набросана очень легко и изящно. На горке (Елеон) отпечатились стопы Вознесшегося, предание, занесенное богомольцами с Востока. Композиция вполне иконописна, хотя ангельские трубы и народ на Елеоне — отзвук западных новшеств.

В общем стенопись сводов Ильинского храма хранит хороший стиль монументальной фресковой живописи, слегка тронутой новизной в двух-трех красивых подробностях; она еще не дробит торжественного молитвенного впечатления детализированной частностей, а ее багряно-золотистые краски ярки без крикливиности. Но, несмотря на эти достоинства, едва ли верхние большие фрески принадлежат работе главных сил артели Никитина. Они хороши не своим личным, а тем общим хорошим, чем богато наше древнее искусство, и на них Гурий мог поставить средних мастеров, более привычных к выполнению знакомого, чем к смелости нового рисунка.

Между такими изографами второй и третьей статьи мы знаем Вас. Миронова и Ф. Ермилова, которые работали в московском Успенском соборе «над алтарями». Испорченная, но обрисованная по старым местам московская живопись дает на сводах, как и в Ильинской церкви, праздники в крупных фигурах и довольно простых формах. Не этим ли Миронову с Ермиловым и принадлежит работа в сводах храма Илии Пророка?

Едва ли и роспись пяти куполов, прекрасная в своей величавой простоте, относится к работе главного маэстро ильинских художников или его первого помощника. «Отечество» в центральной главе, «Великий Архиерей», т. е. Христос в архиерейском облачении, Эммануил, Знамение и Предтеча очень импонируют возвышенной серьезностью и ясной звучностью красочной гаммы. По верным словам Иг. Грабаря, эти главы «еще озарены замирающим отблеском великих преданий».

Нравится эта роспись глав и Н. В. Покровскому, в своем известном исследовании ревниво следящему за чистотой иконографического предания. Распределение изображений в куполах, говорит он, прямо напоминает указание греческого подлинника на пятикупольный храм¹².

¹ Прокимен — стих из псалмов Давидовых, сопровождаемый другими в качестве пояснений.

По соображениям, приведенным выше о росписи сводов, едва ли и главы Ильинской церкви можно отметить, как это делает г. Грабарь, работой Никитина и Савина. Для таких монументальных заданий, не требовавших тонкой детализации, которой щеголяли знаменитости в эпоху строгановских писем, могли быть вполне применены и вторые силы братства, опытные в композициях обычной трактовки, а судя по быстроте работы, художественные задачи в артели Гурия были очень разумно распределены в интересах наибольшей пользы для общего великого дела.

От куполов и подсводных праздничных фресок до огромных старинных икон, закрывших внизу храмовые стены, роспись обогнула церковь четырьмя широкими лентами.

Несмотря на огромное количество лиц и событий, которые охватила эта грандиозная стенопись, ее композиции даже для такого обширного храма вовсе не мелочны. Яркие краски в волнах света отчетливо рисуют глазу картины Евангелия уже на высоте верхней ленты этой «бархатной, цветистой стены».

Конечно, обычный, мимолетный посетитель, залюбовавшись игрой солнечных пятен по узорной декорации стен, воспримет многие уголки этой росписи как нарядный ковер мастерски подобранных красок, но внимательный взор постоянного богомольца невольно останавливается то на одном, то на другом замысле в этих стройных рядах святой живописи, особенно когда утреннее или вечернее солнце за праздничной службой ярко выявляет заискрившуюся красоту не замеченной прежде фрески.

«Столповые» ряды,¹³ как обычно, начинаются с юга. Первый отдан Христовой проповеди и Его чудесам.

За «Призванием апостолов» — двойной фреской, от иконостаса перешедшей на откос окна, — прелестна своеобразной наивностью картина брака в Кане Галилейской.

Невеста в центре стола; на фоне розовой занавеси красиво голубеет парчовый ее наряд с богатым оплечьем и белой фатой. Стол накрыт скатертью с подвесным «рушником»-полотенцем; на столе чеканный кувшин, круглый сладкий пирог, в форме обычной и теперь — виден даже намек на плетушку из теста, а посреди, на блюде, свадебный каравай. И этот пирог с караваем, и сама новобрачная, церемонно сложившая ручки, и молодой «князь» с кубком унесут наше воображение от евангельской страницы за дубовый стол боярского терема. Даже венцы новобрачных среди пира не идут вразрез со старым бытом: еще и теперь по костромским селам новобрачных ведут на пирушку в брачных венцах.

Это проникновение быта в самый храм, типичное для ярославской фрески, уже далеко от старой иконописной лаконичности, например, в изображении обеда на иконах Троицы, но под рукой хорошего мастера-художника не создает впечатления той развязности, к которой пришел автор «Притчи о непотребном рабе» в галерее. Последний сюжет находим и в храме на западной стене (правее центрального окна), но в композиции сдержанной, как и в «Браке»; не имевшего брачной одежды по жесту величавого Царя слуги связывают, но не извергают так грубо наглядно, как на паперти.

В северном загибе евангельской ленты (см. между окон) поэтична фреска о мудрых девах. Христос в богатом одеянии Жениха вводит дев, сохранивших светильники, в открытую дверь, за которой зеленеют деревца. Эта нарядная и яркая картина навеяна больше богослужебной поэзией Страстной недели, чем сжатой силой евангельского повествования.

Вторая лента менее будит живое чувство зрителя, оттого ли, что она не так значительна по самим темам, или многофигурнее евангельской ленты и более дробит впечатление, или же Гурий отдал ее менее талантливому художнику своего братства, может быть Степану Павлову, замкнувшему собой подсчет художественных сил,красивших храм на щедрые дары Улиты Скрипиной.

Автор этой части стенных росписей храма дал ряд иллюстраций к книге Деяний апостольских, выдвинув на первый план подвиги ап. Павла. Его типичная высокая фигура и черная борода еще сохраняют связь с изображениями этого «апостола языков» в чинах какого-нибудь старого иконостаса, но движения порой слишком торопливы для хорошего иконописного вкуса. Портики и колоннады кое-где близки к Пискатору, например на картине «Суд над ап. Павлом». (См. на северной стене под фреской «Притча о девах».)

Самая интересная фреска этого ряда — первая у иконостаса. Некоторые в ней видят попытку самостоятельно истолковать сюжет нескольких стихов 1-й главы Деяний. Последняя дает краткое упоминание о том, что апостолы по Вознесении единодушно пребывали в молитве с Марией. Но сохранившаяся подпись, данная иконописцем не из Писания, а от себя, гласит: «Со верховым апостолом Петром плачутся. С Богородицею сетует лик деви-ческий». Если художник так своеобразно понял слова 14-го стиха: «бяху терпяще», которые сказаны о терпеливом ожидании сошествия Св. Духа, то это не говорит о его богословской образованности, а понять эту неясную композицию как плач Богородицы, Петра и прочих апостолов еще до явления Воскресшего тоже было бы очень натянуто.

Эта менее сильная по выполнению фресковая лента сравнительно мало обращает на себя внимание еще и потому, что под ней развертываются два самых

художественных цикла стенописей главного храма: житие пророка Илии и чудеса пророка Елисея.

Не будет большого риска уверенно сказать, что эти две нижние ленты — памятник художественного соревнования двух мастеров артели: Гурия Никитина и Силы Савина. Ряды евангельских событий и деяний апостолов могли быть в любой церкви, и действительно, они очень нередки в одновременных Ильинской церкви стенописях. Особенной росписью, которой храм выделялся от соседних, была, конечно, роспись, посвященная святому церкви, и ответственную задачу прославить в красках Угодника, покровителя храма и прихода, должен был взять на себя первый мастер артели, получившей заказ.

Сила Савин был тоже первостатейным изографом и мог рассчитывать на такую же важную работу, которая очень удачно и была задумана как естественное продолжение жития Илии в захватывающих рассказах



Ангелы пламенем повивают младенца. Фреска главного храма



Брак в Кане Галилейской. Фреска главного храма

вославной Руси не встретишь церкви «Ильи, гремящего пророка», но ни одна из них не создала ему той хвалы из камня и красок, как ярославский неведомый зодчий и пресловущие костромские-ярославские изографы.

Задумав запечатлеть на стенах скрипинского храма всю жизнь святого, такую богатую и яркую, Никитин имел в своем распоряжении большой материал. Многочисленные иконы пророка, нередко с главными моментами его жития, несколько гравюр популярной голландской библии, ряд библейских росписей в Москве и провинции могли дать ему готовые композиции отдельных событий. Польские и немецкие куншты,

книги Царств о его преемнике Елисее, тем более что и праздничная служба Ильина дня в значительной доле прославляет неразрывно обоих пророков.

Независимо от этого вывода *a priori*, само очарование искусства внятнее логических доводов говорит, что такие замыслы, которые воплощены в красочном рассказе Ильинского храма о великих пророках Израиля, могли принадлежать только истинным «художникам милостью Божией», а таковыми в артели Гурия были он сам и его друг.

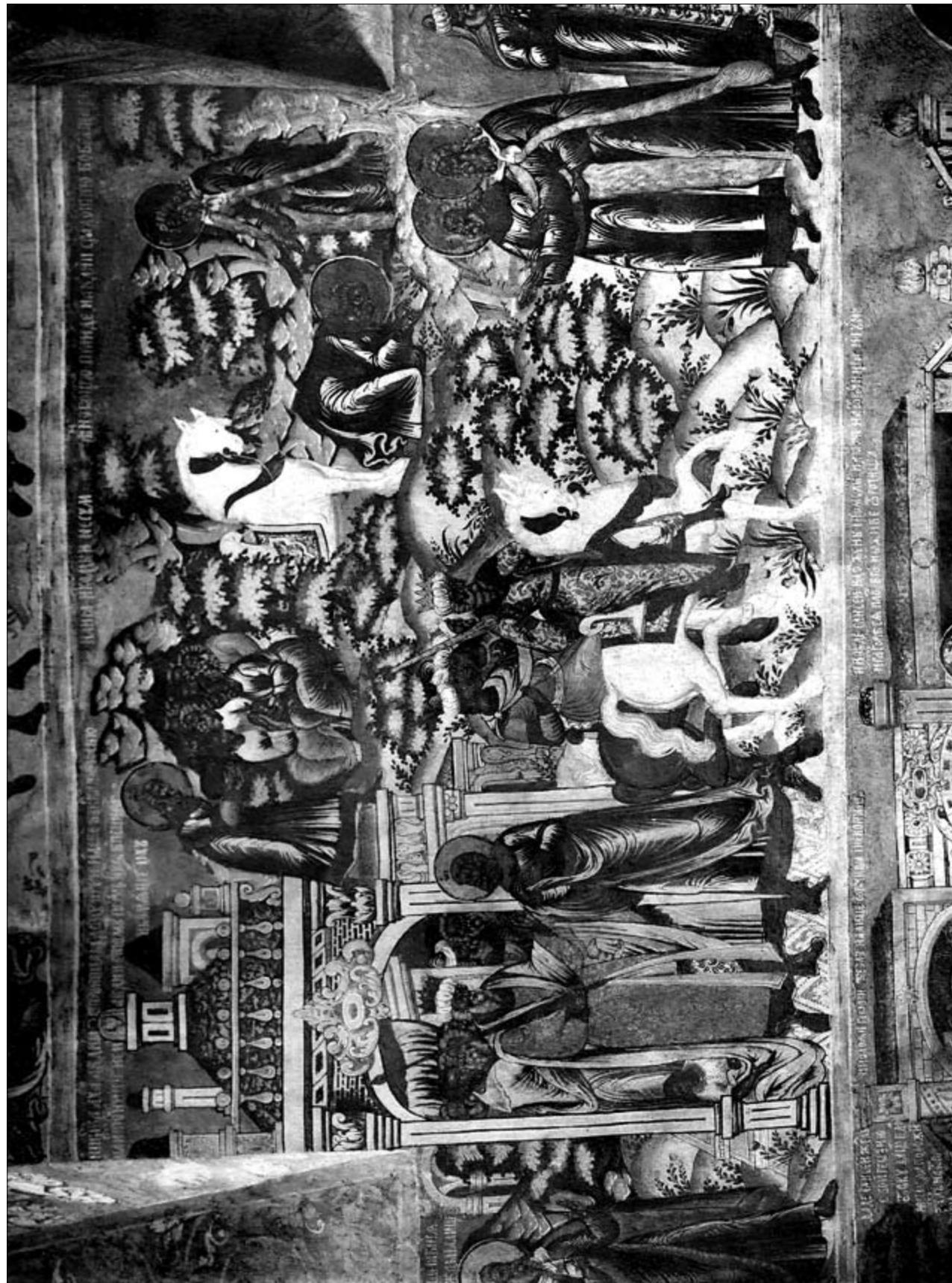
Чудной, величавой рекой красочных образов льется внизу эта дивная роспись дивного храма. Первое ее впечатление — роскошь, и она так гармонирует с роскошью огненных глав ветхозаветной царственной книги о великом пророке. Недаром еще младенческая мысль наших предков на самой заре христианства была более всех других царей и пророков Библии потрясена образом пламенного ревнителя, затворившего небо и низводившего дождь владыкам земли.

В редком уголке пра-

вославной Руси не встретишь церкви «Ильи, гремящего пророка», но ни одна из них не создала ему той хвалы из камня и красок, как ярославский неведомый зодчий и пресловущие костромские-ярославские изографы.



Илия у вдовицы сарептской. Деталь



Выезд царя Ахава. Илья и Авдий перед парем. Стенопись главного храма



Илья и вороны у потока. Встреча с сарептской вдовицей



Пляска жрецов у жертвника Ваалу. И возопи Илья: «Господи Боже! Поступай мене днесь огнем!»

Стенопись главного храма

архитектурные атласы и другие книги художественного содержания подсказывали порой детали, равно как и свои русские лицевые рукописи, особенно исторического содержания, вроде Царственного летописца: связь старой миниатюры с фресковой живописью еще ждет своего научного обследования, но она несомненна и в ильинских росписях.

Все эти элементы во фресках Гурия выступают то слабее, то ярче, нигде не поглощая главнейшего — личного творчества художника, который, как все истинные таланты, отовсюду берет только свое.

Словно удачным эпиграфом, цикл жития Илии-пророка начинается небольшой фреской у южного края иконостаса, не из Библии, а из Евангельского зачала на храмовой праздник: Христос, укоряя за холдность сонмище назаретян, говорит Свои слова о том, что нет пророка в отечестве своем, и подтверждает это примером Илии, посланного Богом ко вдове в Сарепту Сидонскую. Облик сарептской вдовы виден за проповедующим Христом.

Пророк Илия в ветхозаветной книге является сразу *in medias res*¹: таинственно взятие от земли и неведомо рождение пламенного фесвитянина¹¹. Но еще древнееврейские предания развили сжатый рассказ Библии поэтическими подробностями. Часть этих легенд, не отвергнутая христианской церковью, отразилась и в иконографии: из старых икон берет Никитин легендарный сюжет благовещения отцу Илии о нерожденном еще отроке: «Сын твой великий будет во Израиле и обличит Антихриста». Апокрифический прорицатель, не увенчанный нимбом, напоминает некоторые фигуры языческих философов в притворе московского Благовещенского собора; особенно типична на нем шапочка мудреца. Легенда о рождении пророка разработана в формах, навеянных, как и в старой иконописи, композицией Рождества Божией Матери. Савах (так называет отца Илии Епифаний Кипрский) в восточном тюрбане за традиционным для икон Рождества Богородицы пологом, под которым возлежит мать пророка, напоминающая праматерь Анну. Около нее две служанки в жемчужных повязках — красивый перепев древних иконописных традиций. Оба родителя с изумлением видят, как два благолепных ангела повивают их младенца пламенем.

На следующей фреске Илия — уже библейский образ. «Пророк сед, риза чернель, опушь ризы синяя, испод вохра; свиток и плат белые»¹⁴. Гурий берет эти указания подлинника, давая власянице пророка коричневый верх, а исподнюю ризу слегка оттеня желтизной. Этот подбор оттенков в одежде Илии дает очень мягкий и теплый тон главной ленте росписи, а изящно завязанный «плат» и нежно-голубая шерсть власяницы довершают ее радостную нарядность.

Как и в росписи галерей, стенописи главного храма иногда дают не только замкнутые обрамления композиции, но и плавный рассказ красками, где облик пророка повторяется множество раз. Можно подивиться выдержанности этого облика! Сидя и стоя, в покое и движении, казня и сострадая, Илия верен себе под мастерской кистью Никитина. Он величав в своих густых, седеющих волосах, но более сдержанно-грустен, чем ревностно-гневен.

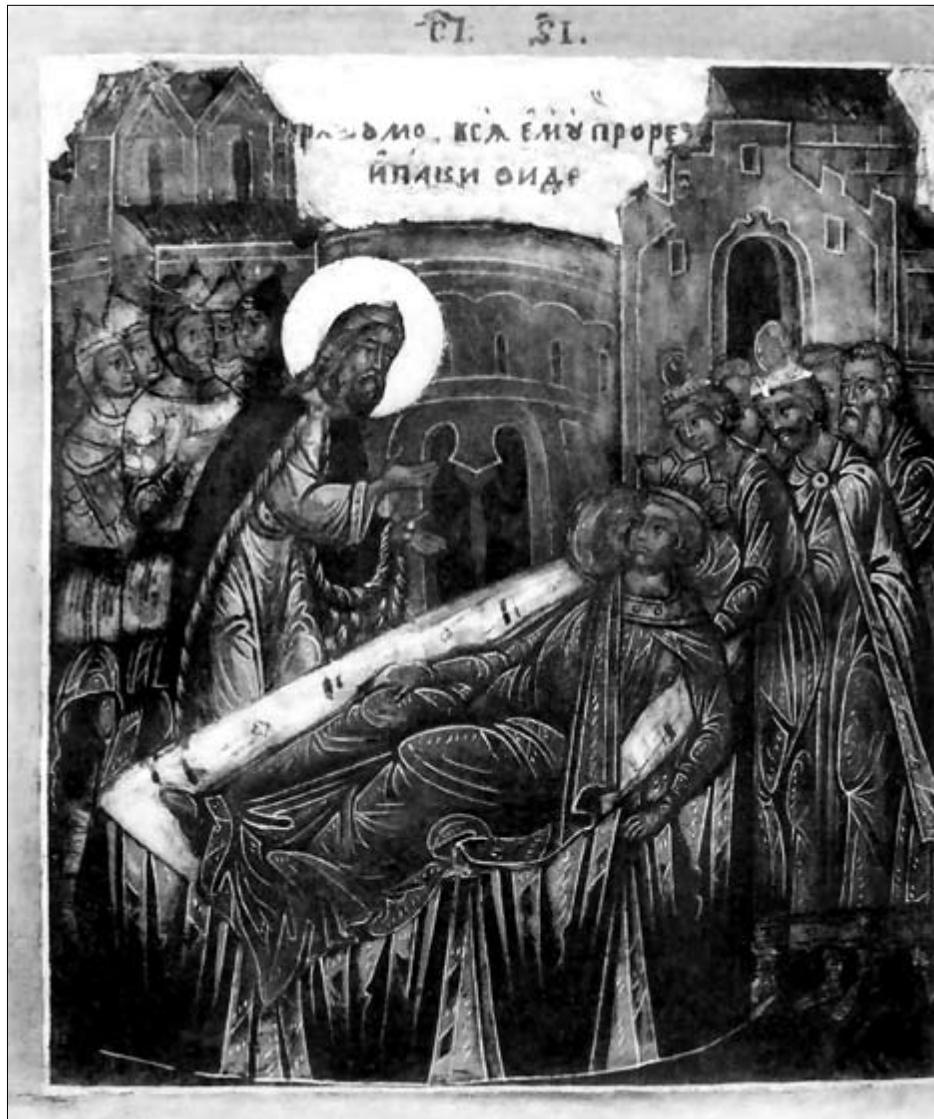
В нише спасонередицкого алтаря прекрасно сохранилась почти неизвестная, но очень сильная фреска: Илия сидит, подперев исхудалой рукой удрученную голову; в беспорядке спутались его седые волосы, и гнев провел глубокие морщины на суровом челе пророка.

Этот полный гневного пафоса образ чужд работам Никитина. Конечно, в смягчении суровости святых ликов, даже из сонма обличителей, сказалась эпоха Тишайшего и его рано умершего сына, — эпоха, выдвинувшая Матвеева, Ртищева, эпоха гуманизирующего влияния крепнувшей науки. Но XVII в. только довершал то, что начато русским искусством много раньше, — поворот от византийской строгости к исконной нашей славянской мягкости, поставившей рядом с величавым Пантократором, или «Спасом — Ярое око», Спаса Все-милостивого, рядом с Николой грозным — Николу благостного и с такой радостью в бесконечных вариантах разработавшей итало-критский тип Умиления.

В нижнем ряду той же южной стены поставлена очень большая икона пророка Илии «в житии». Она, судя по описи Скрипиных, взята из старого деревянного храма. Лаконическая группировка в композициях

¹ *In medias res* — (лат.) в гуще событий.

¹¹ Фесвитянин — пророк Илья родом из галаадского селения Фесвы.



Пророк у одра Охозии. Деталь иконы «Пророк Илия в житии». XVI в.

¹Басма — (татар.) оттиск, отпечаток. Тонкий оклад иконы, украшенный чеканкой или тиснением.

жития, еще не утраченная строгость линий, начертание букв и отлично сохранившаяся басма¹ дают возможность отодвинуть ее да-ту, по крайней мере к первой половине XVI века.

Илия этой иконы только немногим строже, чем у Гурия, что отчетливо видно хотя бы на последнем клейме, где пророк стоит около одра Охозии и обличает умирающего царя. Гурий, как и его товарищи по искусству XVII в., несомненно обладавший известным богословским образованием, которое так сказалось в сложности многих фресковых замыслов той эпохи, мог найти основания для своей трактовки типа пророка не только в иконописи, но и в самой Библии. Илия был гневен только от ревности по Боге Вседержителю, и в глубине его гнева было много любви к обездоленным и гонимым людям.

Покарав царя Ахава грозным бездождем, про-

рок от потока Хорафа, где ворон питал его (см. большую фреску южной стены), идет в Сарепту спасти бедную вдову. Этот подвиг милосердия, видимо, близок мягкой душе художника, и он посвятил ему одну из лучших своих фресок. Вдали розовеет город. Пророк сел под пышно раскинутым дубом. Как будто небрежно набросанная поза не лишает Илию спокойной красоты старческого величия. По земле стелются какие-то цветы. Еще молодая вдова в синей тунике грустно склонила голову; золотистое платье и алые башмачки более нарядны, чем это позволил бы себе в одеянии бедной женщины современный художник-реалист, и явились на фреске отзвуком иконописной условности. Интересно, что наклон ее головы, правая рука и особенно мальчик с вязанкой дров на плечах не оставляют сомнения в том, что Гурий знал и соответственную гравюру Пискатора. Но последняя представляет пророка прямо в безобразном виде сгорбившегося, лысого старика, сидящего против очень некрасивой женщины, так что говорить не только о рабстве, но и о подражании нашего таланта голландцу-иллюстратору не приходится вовсе. Южную стену заканчивают картины чудесного умножения елея в сосуде вдовы, не лишенная живых деталей сцена оплакивания ее умершего сына и воскрешение от-

рока пророком, сжалившимся над горем матери.

Западный загиб ленты жития, наиболее богатый драматизмом, открывает новые стороны мастерства ее автора.

Илия спешит возвестить Ахаву, что даст Господь дождь на лице земли. Царь Израильский уговорился в это время со «строителем дома» Авдием искать пажей для гибнущих коней и месков¹. Верх композиции говорит о благочестии этого вельможи, тайно питавшего в вертепе пророков Бога истинного. Авдий, встретив Илию, возвращается с ним навстречу нечестивому владельке. В роскошном парчовом кафтане, со скрипетром в руке грозный Ахав сдерживает своего белоснежного коня.

Пышный выезд царя со свитой на фоне скалистого пейзажа веет красивой сказкой Востока, далекой от простоты встреч пророка с царями и вельможами на его старинной храмовой иконе. Ахав склоняется на просьбу Илии собрать все множество «студных пророков Вааловых» для испытания силы Божией. (Малая фреска под откосом окна.)

На эффектной фреске жертвоприношения идолу смело набросаны позы неистово пляшущих язычников в восточных чалмах, с ритуальными ножами. Строго-величавая фигура Господнего пророка так оттеняет их неблаголепное беснование вокруг тусклого позолоченного идола. Грубоватую фигуру Ваала и кое-что в позе жрецов Никитин берет из Пискатора, но последний, увлекшись язычниками, забыл главное лицо развертывающейся трагедии, которого не скоро и узнаешь в густой толпе за Ахавом, тем более что самый тип Илии на западных гравюрах совершенно не отличается выдержанностью.

Гурий, как «живописец свидетельствованный», помнит заветы Стоглава: «развратно отнюдь не писати» — и никогда не позволит себе, как Пискатор, такой неблагопристойности: его пророк не только везде одна личность, но и везде главная личность, которую глаз богомольца нашел бы без всякого труда на самой сложной и многоличной композиции даже без подписи по nimbu. Последняя была так же обязательна для старой фрески, как и для иконы: «который образ написан хотя и прямо, а не подписан, тем не кланяются московские люди», — смеялся вольнодумец эпохи царя Михаила Ив. Хворостинин.

Пламенно молится пророк у жертвенника, выложенного белым камнем, и языки небесного огня попаляют его всесожжение. Очень энергичное движение склонившегося Илии, который огромным ножом закалает



Илия встречает царя. Деталь иконы «Пророк Илия в житии». XVI в.

¹ Меск — помесь осла и лошади.

лжепророков, развито из старой иконописи: Пискатор совершенно не затронул этот эпизод.

Иконописными воспоминаниями веют и симметрично поставленные копытца гористого ландшафта, так гармонирующего с кровавой сценой, а нимб склоненного пророка дает как будто намек на заходящее солнце пустыни.

Последние события жизни Илии развернуты на северной стене. Эта стена интересна, между прочим, тем, что сохранила свою живопись без всякой реставрации; и другие стены рука реставратора тронула только в складках драпировки под фресками, закрыла кое-где обнажившиеся шляпки гвоздей, которыми древний зодчий скрепил сырью известье, и осторожно восстановила несколько осыпавшихся кусков фрескового слоя в куполах.

Гонимый Иезавелью, Илия уходит в пустыню. Опять стильные горы, зелень древесная, бледные цветочки. Как в раскольничем стихе, мать-пустыня открывает красу свою на стенах ярославского храма:

О прекрасная пустыня,
В любви своей приими мя!
Пойду я в твои лузи зretи
Различные твои цвети.
О, дивен твой прекрасный сад:
Древа ветви кудрявья
И листвие зеленое
Зыблются малыми ветры...

Не от Востока в нашем искусстве XVII в. эта любовь к природе: например, поздние фрески «О Тебе радуется» гораздо любовнее раскинули райские деревца, чем ранняя, строго хранящая черты византийского величия, а новгородские церкви почти не знают ландшафта. Но и не Запад привил нам эту любовь. Черные гравюры Пискатора или грубоватые польские куншты ничего не сказали нашим иконописцам о красочном наряде Божьего мира. В этом тяготении поздней иконы или поволжской фрески к «цвету алуmu, песку rудо-jелтуmu, к древу райскому» говорит тот же вечный порыв славянина к матери-земле, который еще в стародавнюю пору язычества напевал нам веселые веснянки да семицкие присловья белой березыньке, запечатлев южные зори в золотой век литературы «Словом о полку Игореве» и под блестящим пером Гоголя, Аксакова, Тургенева создал такие благоуханные картины русского поля, степи и леса. В древней стильной иконе эта черта народного духа почти не проявлена.

Крайние фрески жития Илии после подробно рассказанной смерти побитого камнями Навуфея дают этой ленте связь с последним циклом великой стенописи: Чудеса пророка Елисея. Для нас не так интересна сцена избрания Илией преемника, который изображен, согласно книге Царств, на пашне с волами, еще юношей, и одет почти русским мальчиком (пестрая набойка, сапожки; см. общий вид росписи южной стены); важнее переход через Иордан обоих пророков и «Огненное вознесение» Илии. На обеих композициях тип Елисея дан вполне согласно с подлинником, как и в специальной росписи нижней ленты. Но он несколько выше, голова его меньше в пропорциях, чем в нижнем ряду росписи, и неуловимая словами разница впечатления ясно говорит, что Елисей обеих лент создан не одной и той же рукой.

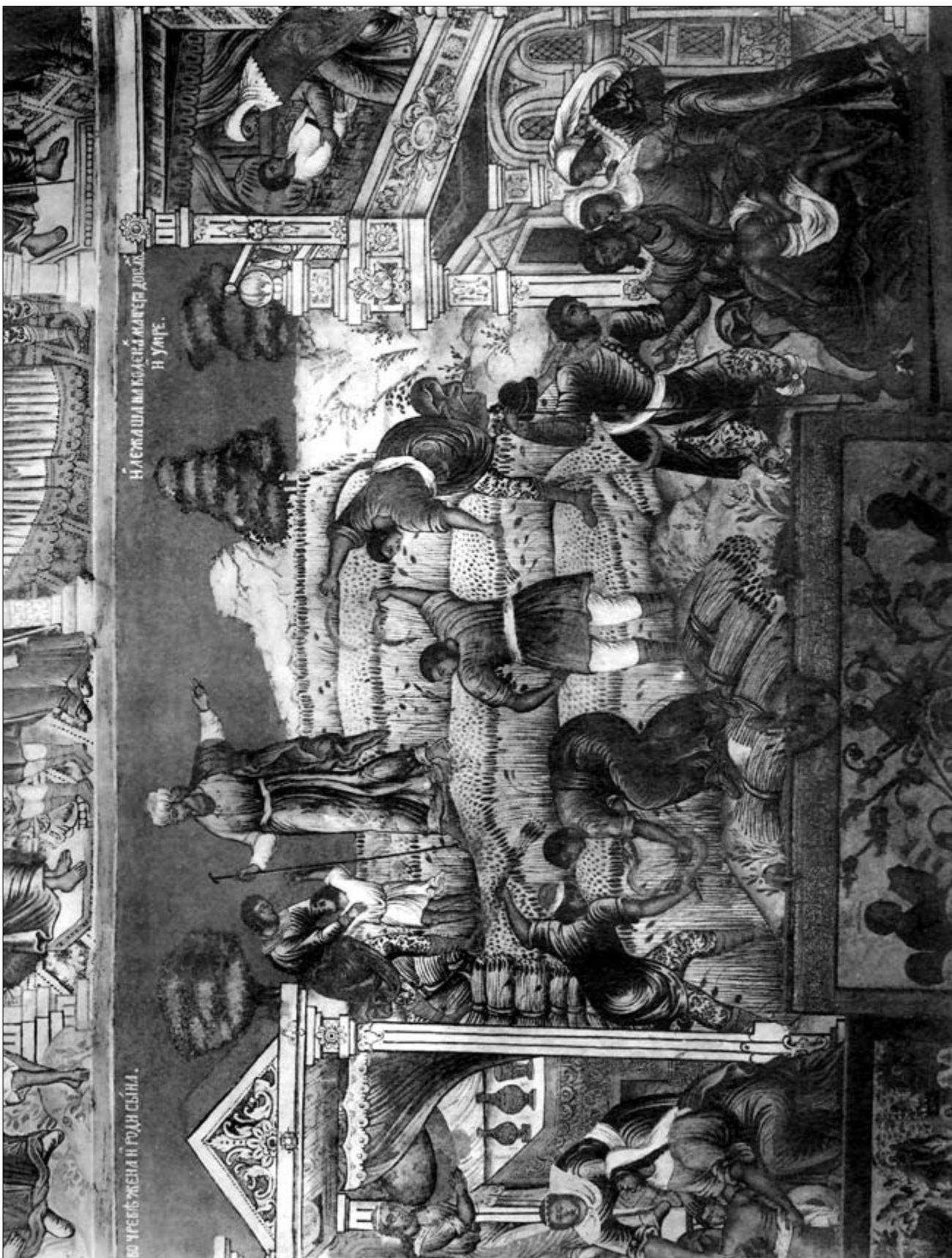
Если действительно последний ряд ветхозаветных композиций в Ильинском храме принадлежит Силе Савину, то, несомненно, неизменный помощник Гурия стоял на равной высоте со своим пресловущим другом. Их дарования гармонируют одно с другим, но тонкий налет артистической индивидуальности запечатлев особенной красотой работы обоих первостатейных знаменщиков: Гурий и в живописных своих замыслах более иконописец, Сила и в иконописных темах неудержимо стремится к живописи. Он смелее Никитина подходит к западным гравюрам, но как бы затем только, чтобы показать, как из посредственных материалов истинный талант создает истинную красоту.



Пророк Елисей и сонамитянка. Деталь



Елисей услаждает «исходища водная» в Иерихоне. Наказание дерзких отроков. Стенопись главного храма



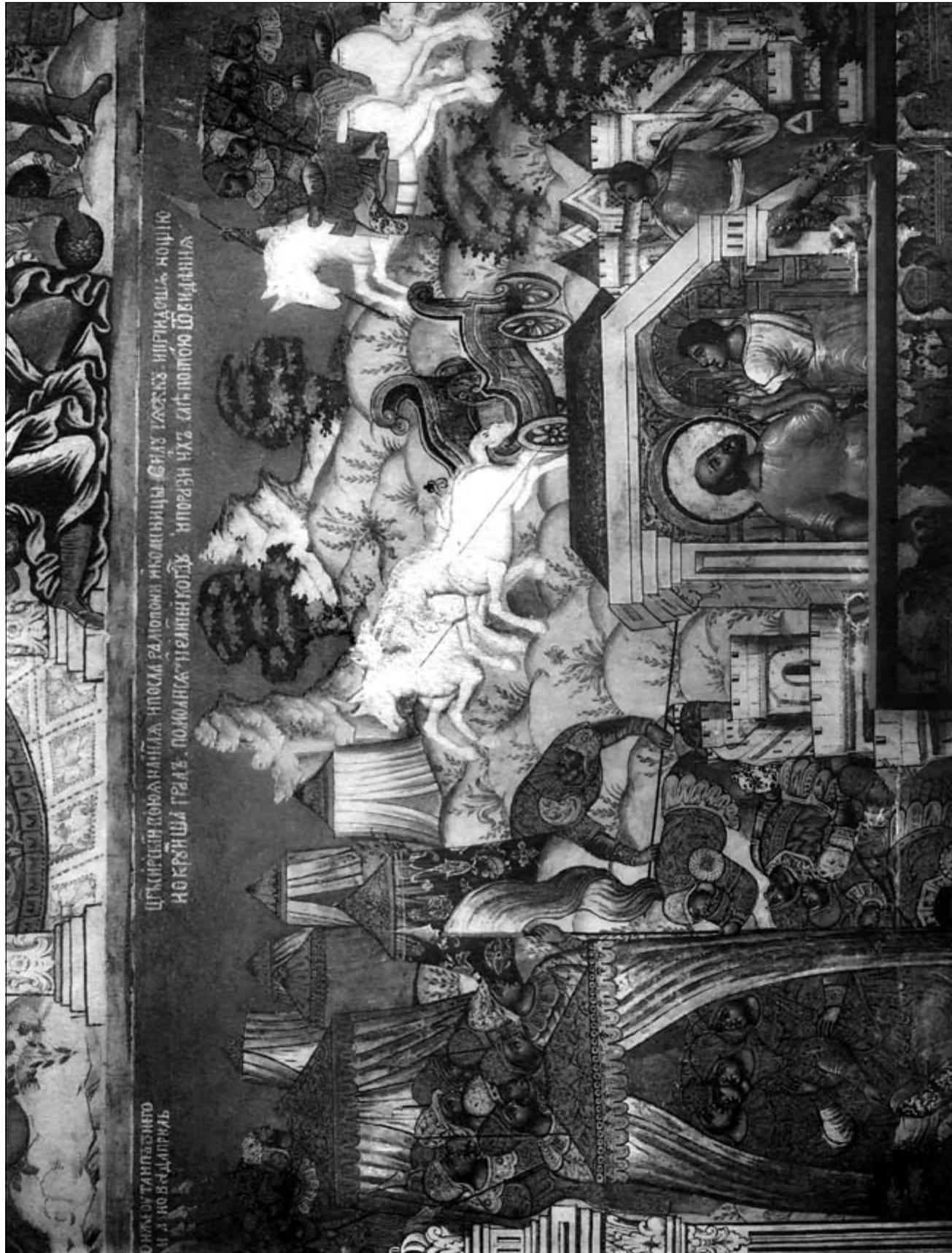
Жатва. Фреска из цикла «Чудеса пророка Елисея»



Сондамынка на пути к горе Кармил. Воскрешение отрока. Фрески из цикла «Чудеса пророка Елисея»



Нееман, князь сыны Сирийской, у дверей дома Елисея. Исцеление Неемана во Иордане. Фрески из цикла «Чудеса пророка Елисея»



Стан Сирийского царя. Небесные колесницы охраняют дом пророка Елисея

Такова картина «Елисей у источников Иерихона», которая первая по южной стене обратит на себя внимание посетителя. «Водные исходища» библейского города обратились в причудливый фонтан какою-то средневековой площади. Столп этого фонтана и круглый водоем взяты у Пискатора, но раззолоченная детализировка в смелом созвучии с тоном синей воды, «ложчатый» чекан чаши с солью, юные лики «сыновей пророческих» и — главное — сам Елисей, истинный пророк святой иконы, дают совершенно оригинальную прелесть библейской фреске художника-костромича.

На следующем моменте фрески, где две бурные медведицы пожирают детей вефильских, мстя за оскорбленного пророка, мы видим Елисея en face. Он сохраняет все типичные черты подлинника. Прекрасно сохранившиеся в церкви доски древних святцев, не моложе конца XV в., дают нам под 14 июня тот же круглый



Илия закалает жрецов Ваала. Фреска главного храма

лик с высоким плешивым челом, даже ту же окраску риз, конечно в оттенках техники иного века. Испод (туника) синий, риза бледно-красного «бакана». Этот красный плащ ильинский художник чрезвычайно красиво драпирует складками на левой руке пророка.

Последняя часть огромной, эпически беспрерывно рассказывающей фрески интересна жанровой сценой: молодые сыновья бедной вдовы разливают в бочонки чудесно умноженный Елисеем елей (Царств IV. 4).

По смыслу библейского рассказа, едва ли у полунищей вдовы мог быть такой хороший дом с фронтонным порталом. Но Савин еще более, чем Никитин, влюблен в архитектурные формы. Меньшие силы ильинской

артели, хотя и сдержаннее, но тоже близки этим декоративным вкусам, которые вплели сложный узор в нарядную стенопись храма. На зеленом фоне полуerealных дубов и совсем нереальных горок так типично хороши эти убегающие вдаль колоннады, китайские киоски, золотые шпили, розовые арки, двускатные русские кровли и балконы итальянских дворцов.

Что за неведомые страны грезятся старому изографу в этих минаретах, колоннах и башнях, то украшивших фон картины сказочным градом, то разделивших затейливой рамой отдельные эпизоды поэмы!

Интересно, что Троицкий собор у Ипатия в Костроме хранит много иных вариантов неистощимой фантазии мастеров никитинского братства.

Конечно, такая исключительная любовь к кудрявым формам зодчества в иконописи связана с общим направлением русского искусства в XVII веке. Ее отзвук найдем и в пышной прихотливости московско-ярославского барокко, и в таких вызывавших восторг столицы иконах, как знаменитое «Благовещение с акафистом» кисти С. Ушакова, Якова Казанца и Гавриила Кондратьева в Грузинской церкви Китай-города.

Центром фрескового повествования о пророке-чудотворце можно счесть дальнейший эпизод 4-й главы IV книги Царств: Елисей и сонамитянка, — выющийся длинной лентой по южной и западной стене храма.

Богатая «жена из Сонама»¹⁵ дает приют пророку под узорной кровлей своих палат. У ней рождается сын — тема, неизменно напоминающая в старых росписях иконы Рождества Богородицы. Младенец стал отроком, но умер во время жатвы. Пышная красота смелого красочного аккорда на картине этой жатвы, композиция которой не чужда голландского рисунка, невольно вызовет восхищение. «В этой необыкновенно колоритной и цветистой фреске, — говорит Грабарь, — найдем бесподобный по звучности золотисто-желтый тон спелой ржи, с которым чудесно гармонируют голубые, розовые и красные рубахи жнецов. У Пискатора в его композиции нет и намека на красоту, ожидающую посетителя Ильинской церкви».

Полная веры в своего пришельца, мать, невзирая на уговоры мужа, «оседла осля и рече ко отроцишу своему: веди иди, да не удержиши мене».

Мы догадываемся, что не иконы дали фреске, рисующей этот кортеж, позу слуги с палкой на плече и арку, весело изогнувшуюся над зеленью сада, но библейский образ молодой матери у автора голландской гравюры превращен во что-то ужасное: низенькая, старая, в странном чепце с козырьком, она прямо покажется карикатурой рядом с благородной красотой лица и одежд сонамитянки Силы Савина.

Эти женские образы — пророческая вдова, вдова сарептская и особенно черноокая юная мать из Сонама, — без нимбов, скромные взором, но оживленные в позе, нарядные и красивые, дают южной стене росписей Ильинского храма особенное, почти мирское очарование; в них первый лепет русской живописи о тайнах женской красоты и грации.

В противоположность Илие житие Елисея не дает трагических моментов, но автор последнего цикла храмовой стенописи мог раскрыть богатство своей художественной фантазии в картинах славы пророка, ибо, по Библии, Дух Божий сугубо почил на преемнике великого фесвитянина.

Что за роскошь во фреске с колесницей Неемана, «князя силы Сирийской», где иконопись ландшафта и пророческий лик тайной наивно-верующего искусства слились в одно гармоничное целое с деталями Востока (тюрбаны) и жанром Запада (форейтор сдерживает лошадь).

Сказочно хорош стан сирийского царя. Спящие воины напомнят миниатюры лицевых летописей, но палатки, узорные и полотняные, могли быть взяты из самой жизни царских стоянок. Сирийский владыка в богатом шатре с отдернутым полотнищем. Он на ночном совете допытывается, кто изменой открывает израильтянам военные тайны (Царств IV. 6). Один из призванных догадывается, что это знание — чудо Елисея. Царь послал в Дофайм «колесницы, и кони, и силу тяжку», чтобы убить пророка. Но Елисей, стоя у окна, показывает отроку, какая сила небесная охраняет его дом.

Игрушечный город, через стены которого смотрит слуга, отряд небесных всадников, зелень деревьев у неведомых земле горок, белые лошадки с золочеными колесницами — вся эта фреска полна

поэзии чуда, вся звучит незабываемым очарованием красок, так легко и свободно найденных верующей рукой художника.

Фрески Толчкова имеют еще одну нижнюю ленту, но храмоздатели Илии Пророка уже задолго до Силы и Гурия убрали низ главной церкви большими иконами, которые украсили и основания столпов и образовали роскошный многоярусный иконостас.

Иконное богатство храма огромно. Оно составилось из икон, заказанных к его освящению, из домашней молельни Скрипиних, из более древних образов старой деревянной церкви и новых, жертвованных или купленных за последние два с половиной века.



Вход Господень во Иерусалим. Деталь местной иконы Спаса. XVII в.

Некоторые из ильинских икон обследованы, и довольно разноречиво, коллекционерами и историками русского искусства, начиная с Ровинского; многое, особенно в ризнице и запертых приделах, ждет своего изучения; кое-что еще и не приведено в известность. Обследование всего замечательного в разновековой и разностильной ико-нотации Ильинской церкви может заполнить особенную и очень интересную книгу, так что оно выходит из пределов нашей задачи — дать возможно живую картину знаменитого ярославского храма в связи с историей, искусством и общей культурой века, создавшего этот памятник.

Современный иконостас, завитый виноградными гроздьями тяжеловато пышной резьбы половины XVII в., кажется, надстроен выше древнего. Иконостасная кирпичная стена, дававшая ему опору при Скри-



Страдания Св. мученика Вонифатия. Икона конца XVII в.

с жемчужными нашивками и драгоценный убор чтиемых икон, конечно, создавали за праздничной службой сильный эффект неописуемой славы Божьего дома.

Подле недревних царских дверей красуется, как и при Скрипинах, «Спасов образ, стоящий с праздниками». Письмо фигуры и лика Христа носит следы хорошего московского пошиба, но можно отметить, как местную черту, оригинальный глубоко-зеленый «чернильный» тон гиматиона (верхней одежды). Чудной работы чеканный венец и цата ещесыпаны изумрудами и яхонтами из богатой казны храмоздателей.

пинных, идет только до второго яруса. Остатки старого иконостаса в нижнем ярусе у местных образов очищены и дали интересный рисунок «травного тябла по серебру», как сказано в описи. Его простые, но радующие глаз светлые краски украсили обложку настоящего издания.

Более поздний пышный вкус, подняв иконостас и раззолотив его виноградом, уничтожил древнюю украсу, которой, видимо, очень гордились братья Скрипины, сохранившие в описи ее картину, интересную для реставрации богатых храмов эпохи первых Романовых. «Пред деисусом и пред праздниками и пред пророки подсвящники древяные позолочены, поставлены на железных шандалах, и пред праотцы подсвящники посеребряны. А промеж иконами веревочки ставлены деревянные, резные, а тябла травные, по серебру прокрыты. А у местных икон пелены: к Спасову образу отлас золотной по голубой земле, окладка отлас травчатой; на пелене крест дробнишной, трость и копие все сажено жемчугом. У местных же икон 9 свеч деревянных, писаны на них травы, а подсвящники на всех оловянные, ложчатые, у трех подсвящников блюдечка со столбцами...»

Эти свечи в шандалах, сверкавшие по всем поясам, пелены лазоревых шелков, камки да атласу



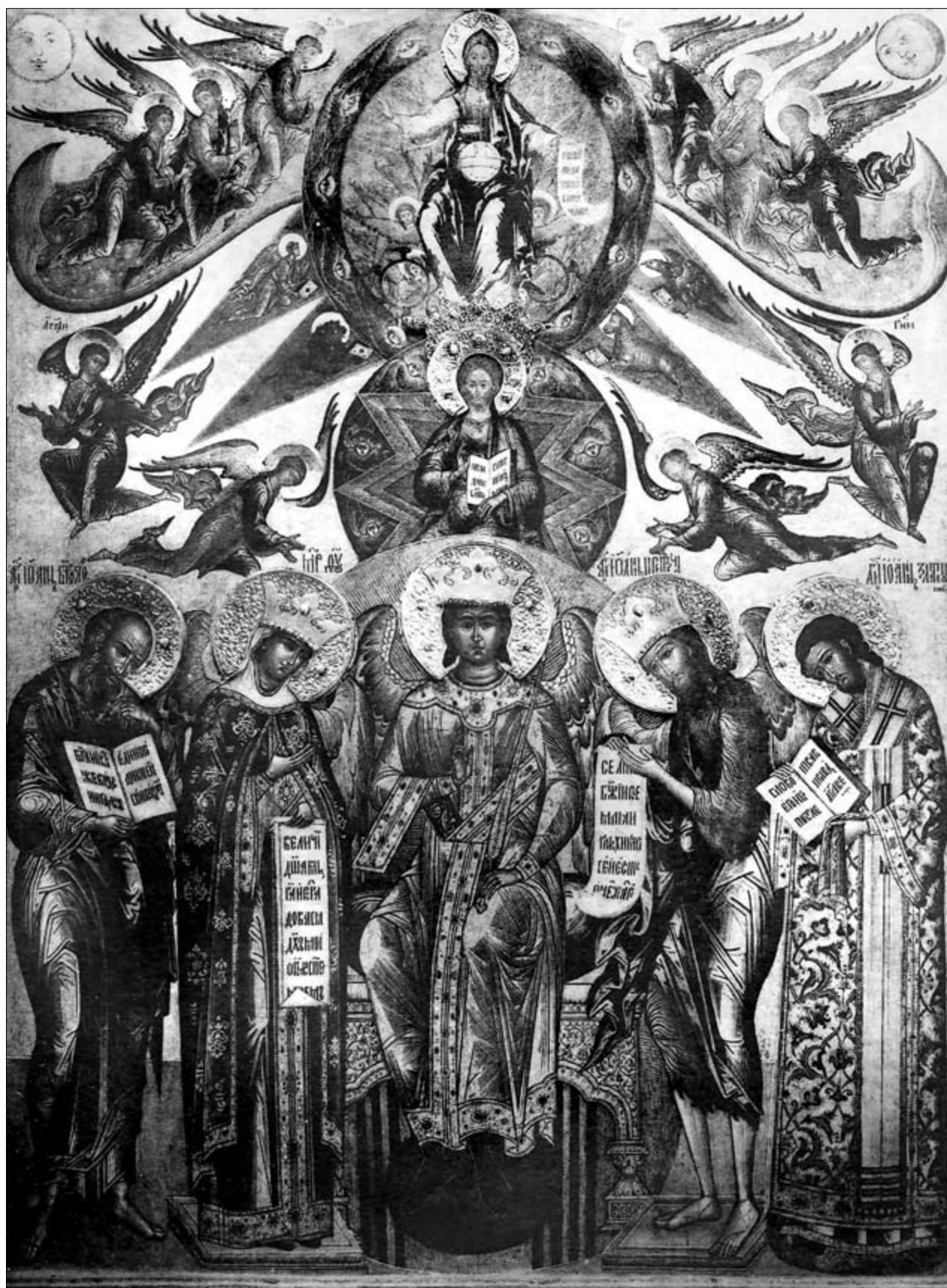
Царские врата в главном храме. XVIII в.



Всемилостивый Спас. Икона XVII в.



Икона Иоанна Предтечи. Ярославские письма XVII в.



Образ Св. Софии, Премудрости Божией. Новгородский тип. XVII в.

Праздники на этой иконе, как и фрески, слили старое с новым. Неведомы были бы древнему иконописцу ни Троица в коронах, ни Сошествие Св. Духа без Космоса, ни затейливость палат в Сретении; но простота Преображения хранит более ранние заветы; и Вход во Иерусалим даже живо напомнит прекрасные новгородские линии известного оригинала из собрания Остроухова.

Налево более древний образ Тихвинской Божией Матери, который, как видно по описи, к освящению храма был поновлен, так же как и упомянутая выше огромная икона Илии Пророка в житии, бывшая храмовой в прежней церкви.

Скрипинская храмовая икона, которую Ровинский причислил к «желтым новгородским» XVI ст., а Игорь Грабарь отнес к самому концу XVII, несомненно, принадлежит последнему веку допетровской Руси; смягченные черты красивого старческого лица и беспокойство в движениях фигур жития говорят о ее связи с Ярославлем XVII в. Она поставлена, как видно из второй дошедшей до нас описи конца XVII ст., вдовой Вонифатия Скрипина; вероятно, в связи с украшением храма фресковой живописью благочестивая жертвовательница пожелала украсить церковь несколькими новыми образами, доканчивая заветное дело своего мужа и его брата.

Едва ли не той же руки образ Предтечи. Пророк, согласно старой традиции, с крыльями, так как назван у Малахии ангелом; в чаше, как креститель, он держит Иисуса Христа. Колорит иконы близок к Спасу несомненной половины XVII в., что направо от царских врат, но прелестные мелкие фигуры с переходом от строгановцев из подлинной живописи относят икону ближе к грани столетия, да и в первой описи ее нет. Влечет красивой мистикой деталь правого верха, где ангел является на фоне густого зеленого леса.

За оригинальным клиросом, на котором орнаментовка сделана насыпанным по kleю цветным песком, на южной стене мало заметна икона Знамения, прекрасного письма XVII в. На ней богато усаженный драгоценными камнями венец с короной и жемчужное возглавие с ожерельцем. Как можно догадываться по описи, это самая любимая икона из молельни Скрипиных, которая, по их завещанию, должна была «после их живота над царскими дверьми стояти вечно» вместе с иконой Воскресения, уже исчезнувшей.

Обе иконы кисти известного мастера Петра Костромитина, с одной из более сложных работ которого мы познакомились в приделе Ризы Господней; этот придел хранит еще и некоторые мелкие иконы из полурастерянного «моления» Скрипиных. Близко к иконам Спаса и Предтечи — по густо-зеленым тонам в одежде и пейзаже — «Вознесение», где трубящие ангелы рассыпаны по небу, до иллюзии напоминая резных птичек. Икона поставлена после Скрипиных и принадлежит работе конца того века.

Из очень больших икон, стоящих в храме от основания каменной церкви, одна соединила композицию «Не рыдай мене, Мати» с Нерукотворенным Спасом: образ обрамлен шестнадцатью «местами» чудес, многофигурной, мелкой работы строгановцев; другая — Похвалы Богородицы, ближе к московскому письму и оставляет благородной компоновкой более серьезное впечатление работы самого начала XVII в. или даже конца XVI.

Едва ли не старее церкви на несколько десятков лет и большой образ Софии, Премудрости Божией.

Премудрость, олицетворившая еще в греческой мысли Второе Лицо Св. Троицы, в огненно-красном царственном облачении. По сторонам Богоматерь и Предтеча в коронах, как высшие из рожденных женами; оба с крыльями — символ их парения к Божией Премудрости. Группу замыкают Иоанн Богослов с евангелием, разогнутым на начале о непостижимости Божества, и великий мыслитель из отцов — Иоанн Златоуст. Страница его творений говорит: «Слово Его (т. е. София) небо постави, тварь приведе, ангелы сотвори». Видимо, иконописец имел перед собой оригинал хорошего старого перевода, с которого даже снял надписи «*arioc*», чуть только тронул «живством» лиц Богоматери, но соблюл красивую стильность позы и настроения.

Эти почти не тронутые новыми вкусами эпохи образа, если не древнего письма, то древних его традиций, типичны для старшей группы иконного богатства церкви Илии Пророка. Другая теснее связана с переломом

в искусстве и более близка к Ярославлю XVII века. Храмоздатели, судя по описи их молельной, тоже тяготеют к последней; об этом говорит и икона Ангела одного из братьев-строителей «Св. мученик Вонифатий».

Немного согбенный, но в довольно полных формах мученик обращен к Спасителю, творя крестное знамение еще двоеперстно. Ярко и весело выписана его зеленая одежда с мелко расшитым поясом.

На поле, без клейм, житие в композициях, недалеких от жанровой фрески. Вот святой на белом коне обернулся к провожающей его госпоже (он был близким к ней рабом), шутливо обещая привезти в дар свои моши, так как госпожа приказала ему взять в городе тело какого-нибудь мученика. Его товарищ машет шляпой, заворачивая лошадь, — живая деталь фрески. В городе юный раб изумился величию духа гонимых христиан, объявил себя верующим и был казнен. И вот мы видим, как слуги, согласно невольному предсказанию Вонифатия, принесли его госпоже моши ее святого раба.

Живая трактовка захватывающего романтизмом сюжета так роднит эту именинную икону Вонифатия Скрипина с яркими фресками росписи — заказом его вдовы. Не она ли и поставила в церковь этот образ, быть может написанный ей одним из пресловущих мастеров славного братства костромских и ярославских изографов.





Придел Положения Ризы Господней



„Да молчит всякая плоть“. Фреска в апсиде главного алтаря

АЛТАРЬ ХРАМА ПРОРОКА ИЛИИ И ЕГО ПРИДЕЛЫ

Ещё алтарным северным входом стоит Эммануил — Яко с нами Бог, а на двери, расписанной мастерами братьев Скрипиних, «недра Авраамовы». Это символ жизни будущего века¹: на коленях у праведных патриархов играют невинные дети, срывая райские яблоки с цветущих дерев Эдема². Южный вход осенен иконой «Благое молчание»: строгий Ангел в серебряной одежде сложил руки на персях. Звездчатый nimб вещает, что пред нами в виде Ангела с огромными неподвижными очами сам Господь, созерцающий в Себе «тайная тайных».

Мы на пороге новой символики. В галерее еще много от суety мира, храм — это церковь Христова, на земле торжествующая, алтарь же — грядущее царство вечного соприсутствия Божия, вечного блаженства и вечной тайны благого молчания. Здесь «да молчит всякая плоть человеча и да стоит со страхом и трепетом и ничтоже земное в себе да помышляет».

Сильной по чувству картины воплотил художник эту великосубботнюю песнь в полусводе главной апсиды. Направо, под сенью, престол, за которым литургисают¹ оба создателя нашей восточной литургии — Василий Великий и Иоанн Златоуст вместе с ее изъяснятелем Григорием Богословом. Торжественным церемониалом двинулся к иерархам «Великий вход». Впереди мальчики-священосцы, а за ними, осененный рипидами², диакон благоговейно склонил красивую голову под дискос³. Старейший священник, подняв на руки складки длинной фелони (черта старого церковного обихода), несет потир (чашу), два другие — св. Убрис и Плащаницу. Внизу трепетно молится «плоть человеча»: царь, в белом парчовом кафтане, царица, одетая в нежно-розовое с голубыми цветами, жены и мужи, а над их головами лики святых с Предтечею, апостолами, волхвами в их восточных шапках, святителями, преподобными. Сам Спаситель среди сонма святых: Он «приходит заклатися и датися в снедь верным». Над великим входом Господь Саваоф. «Предходят же Ему лики ангельстии с всяким началом и властию». Развивая эти слова древней песни, изограф раскинул вокруг Саваофа целое облако крыльев и мистических колес, ибо «многоочитии херувими и шесто-крылатии серафими», закрывая в трепете лица, воспевают Грядущему «Аллилуиа».

Проф. Покровский отметил первообразы этой сложной картины-фрески в древних росписях Афона³. Вероятно, об афонских росписях ярославско-костромское братство знало только по рассказам, и кто-нибудь из талантливых помощников Гурия Никитина дал занесенной с востока теме свое истолкование. Русские маковицы храма, родные святители Москвы и Ростова, русские царственные наряды указывают на национальные тяготения художника; сложность символики, нарядность красок и реализм, слитый с мистикой, — черты художественного вкуса эпохи, а величавое впечатление, навеваемое «Великим входом», говорит о хорошем одушевленном мастере.

К сожалению, картина «Входа» изогнута раковиной алтарного выступа, и ее краски слегка притушены полумраком, царящим в этом месте свершения Божественной тайны. Зато мистический полусвет алтаря дает особенное очарование нависшей над престолом деревянной сени.

¹ Литургисают — отправляют Божественную литургию.

² Рипида — (греч.) опахало. Металлический круг на длинной рукояти, употребляется при архиерейском служении.

³ Дискос — (греч.) блюдо, тарелка. Небольшое священное блюдо, используемое во время Божественной литургии: на него кладется вынутый из просфоры Агнец.

Ее золоченые узоры беглому взгляду покажутся сначала запутанными: «неясТЬ» (пеликан)⁴ в золоченом ажуре, попугаи среди цветов, кружевные кокошники, зубцы и листья, точеныe кувшины с фантастическими цветами, парящие голуби — сплелись над плафоном в стройный восьмигранный шатер. Но во всей этой затейливой пестроте чувствуется резец первоклассного художника, сумевшего связать путаницу золоченой орнаментики в одно изящное целое, как достойный символ неизглаголанной Божьей славы, осеняющей Божий престол. По облому карниза сени нарезаны красивые буквы подписи о том, что сделана она в церковь святого славного Пророка и Богоидца Илии при царе Алексее, святейшем патриархе Никоне и при митрополите Ростовском и Ярославском Ионе (Сысоевиче).

Академик Павлинов, исследовавший ильинскую сень, причисляет ее к высшим достижениям стаинного русского резного искусства⁵. Несомненно ее местное, северное происхождение. Ярославль, Вологда, Архангельск и доныне хранят в музеях и по частным домам коллекции чудной резьбы по дереву, покрывшей даже самые обиходные предметы: вальки, ковши, прядки, дуги.

На стенах алтаря все символы благоговения, символы трепета перед тайнами Божества: пылающая Купина и пред Ее святыней Моисей, снимающий обувь; серафим, прикоснувшись углем, очищает уста Исаии. И всюду по аркам и сводам, повисшим в высоте полутемного алтаря, ангелы, ибо им доступно небо, и святители, ибо они земные ангелы.

Апсида жертвенника, как и всегда в старину, почти отделена от престольного полукружия глубоким выступом. Тот же полумрак. Свет ярче вверху, где открытая главка расписана образом Эммануила. В «конхе»⁶ над жертвенником Христос-младенец в огромной чаше, как вечно закалаемый, и над Ним ангелы изумились чуду Пресуществления, а еще выше алеет Вечная премудрость — София. По стене диаконы с кадилами и «Сионами»⁷, отголосок восточного богослужебного церемониала. Самое размещение этих изображений у жертвенника для русской церкви XVII в. только воспоминание старины, когда диаконы совершали проскомидию¹.

Что полусвет алтаря — не случайный промах зодчего, а эффект, подчеркивающий символику «святаго святых», показывает связанный с алтарем «диаконник»⁸, где устроен придел св. Варлаамия Хутынского.

Высокая башенка этой церкви опять залита веселым светом. На стенах хорошая роспись, крупного рисунка, по краскам и типу лиц едва ли не одновременная с алтарной. В нише над престолом, может быть, той же рукой, что и в главном алтаре, развернута картина «Ныне силы небесные с нами невидимо служат», в формах, близких к отмеченной выше литургической фреске «Да молчит». В пятикупольном храме восседает Иисус Христос — Царь славы, в царском венце; но облачен Он, как Архиерей Великий, в саккос и омофор⁹. «Силы небесные» — ангелы, одни в диаконских стихарях, другие, как воины, с оружием, намек на последние слова песни о «дориносимой»¹⁰ жертве, т. е. окруженней копьеносцами. За престолом, к которому шествует процессия с чашею, стоит составитель преждеосвященной обедни Григорий Двоеслов. Фреска отлично освещена и смотрится лучше, чем в алтаре Илии Пророка. Прелестна на ней живая группа певчих в нарядных каftанах, с нотами в руках. Север, запад и юг миниатюрного, но высокого храма отданы житию преподобного Варлаама. Иконописная, довольно строгая трактовка почти не дает реальных деталей; Новгород, например, вырисован вполне условно иконным «градом». Разве только покрытие церквей, почти исключительно по закомарам, да рубка бревен в монастыре повеют живой старииной быта. Зато сам иконостас придела полон живой поэзии этой нетронутой бытовой старины. Такие стояли когда-то в наших крошечных церковках и в Москве, и на Севере. В сущности, он весь состоит из царских врат и двух-трех икон. Местная Троица — хорошо сохранившееся московское письмо начала XVII века⁹. Икона Божией Матери и храмовая Преподобного уже заходят на боковые стены придела. Первая интересна сложным «воимя» «Горы несекомой». Трактовка редкого сюжета не без схоластической запутанности: на руках Богоматери лесенка, вместо обычных звезд «приснодевства»¹⁰ зачем-то три человеческих головки, перед Ней пятиглавицкий и ангелы с орудиями страстей. Вторая икона, несомненно, хорошей новгородской основы, но нуждается в расчистке. Опись Скрипиных отметила ее в старом приходском строении.

¹ Проскомидия — (греч.) принесение. Часть литургии, приготовление хлеба и вина для Таинства евхаристии.

² Саккос — (греч.) мешок; омофор — (греч.) на-плечник. Детали архиерейского облачения.

³ Дориносимая — сопровождаемая почетной стражей (буквально: несомая на копьях).



Шатер надпрестольной сени. Резьба XVII столетия



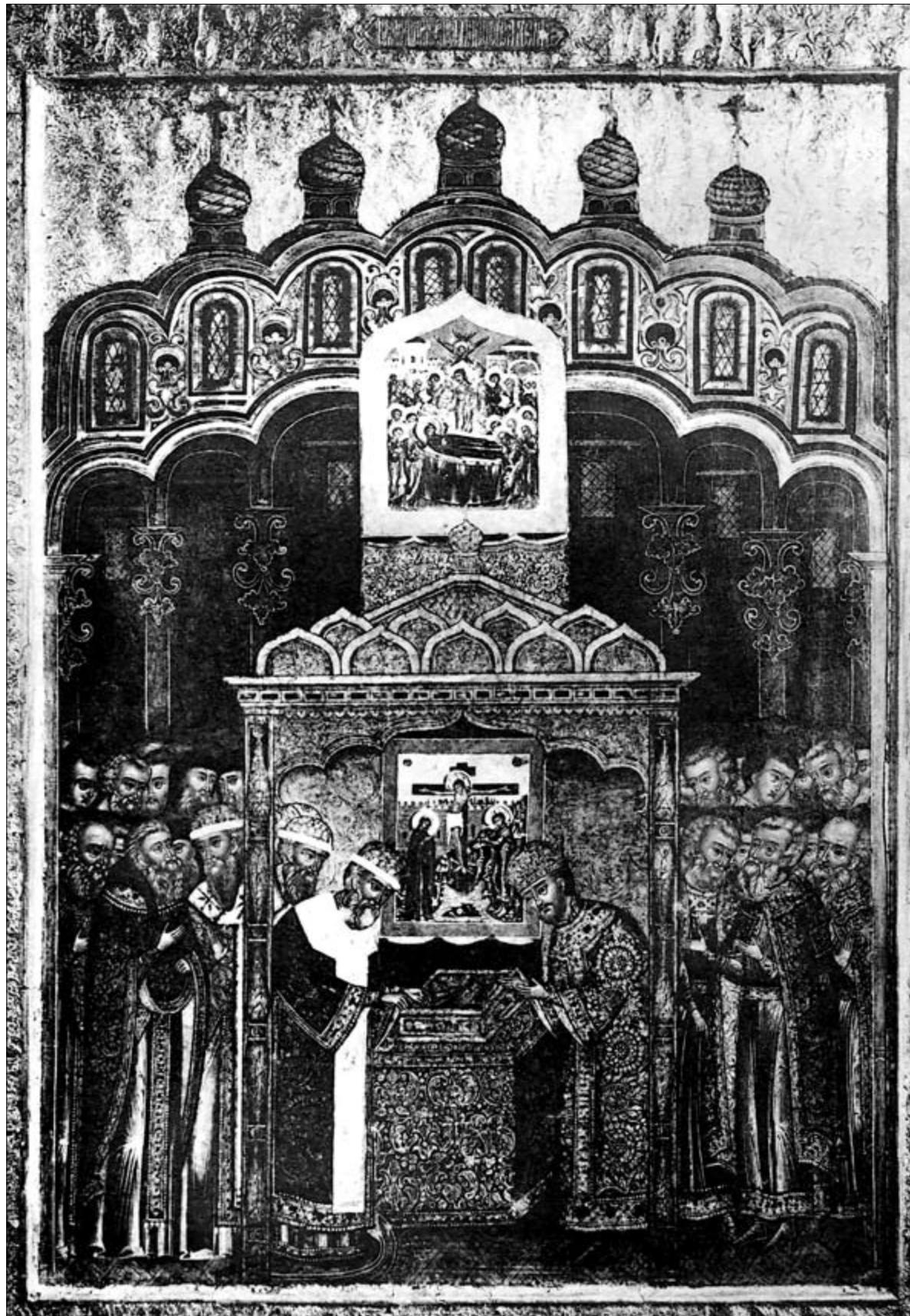
Царские двери в приделе Св. Варлаама Хутынского



Царские двери в приделе Св. Исповедников. До реставрации



Царские двери в приделе Ризы Господней



Петр Костромитин. «Положение Честных Риз». Икона XVII в.



Гостоль Саваоф. Фреска в куполе северного придела

Самый «десус» представлен повыше врат фреской на кирпичной стенке; а под ним полочка, спустившаяся и на южную стену. Здесь без всякого порядка поставлены иконы, из которых тщательно строгановской кистью выполнены вселенские и русские святители. Хорошей сохранности басма «на дуге под лотком с сенью», как называет описание верхний карниз с надвратной иконой. Эта последняя дает стильно изображение причащения апостолов в старой литургической композиции.

Большой придел Покрова, который служит зимней церковью, хранит в себе несколько хороших икон, современных скрипинскому храму и более старых; но его слишком изломали и переписали, и умевшая реставрация, вернув теплой церкви вид старины, не могла вернуть ее убранству и фрескам старины подлинной.

Два меньших придела, Св. Исповедников и Ризы Господней, редко открываются для богомольцев; один еще недавно заменил ризницу, в другом служат только в годовой праздник, 10 июля. Может быть, благодаря этой полузастроенности оба сохранили свой интересный древний облик, не требовавший большой работы от реставратора.

И тот и другой придел, как уже говорилось выше, вполне самостоятельные храмики.

Северный особенно миниатюрен и все-таки имеет не только подобие полного иконостаса, но даже и солею и амвон в несколько вершков. Его роспись сущее по краскам и ординарнее по замыслу, чем у св. Варлаамия. Вероятно, придел расписан в связи с прилегающим крылом галереи, т. е. уже в первые 15–20 лет XVIII века. Он слегка поправлен в текущем году. Поправка фресок, кроме промывки, только закрыла осипавшиеся шляпки гвоздей, особенно в куполе, украшенном величавым «Отечеством», монументального стиля старых традиций. Сюжеты стенописи иллюстрируют житие и загробное прославление св. Гурия, Самона и Авива, как охранителей святости супружеского союза.

Самой замечательной редкостью придела являются царские двери, древнейшие во всем Ильинском храме. Они показаны в Скрипинской описи, как старые врата главной (деревянной) церкви.

Их благородно простые пропорции, но затейливый узор отделки, не без влияния Востока, и самая величина говорят о XVI веке; впрочем, столбы как будто подрисованы позже, может быть к освящению храма при Скрипиних.

Храм Положения Честных Риз Господа нашего был убран Скрипиними богаче придела трех Исповедников. Его прелестный шатер, выдвинутый к югу за теплую церковь, дал много света и позволил поставить полный иконостас. Но это не тот многоярусный огромный киот с колонками и резными карнизами, к которому приучил наш вкус XVIII век с его пышным рококо. В приделе Ризы иконостас «тябловый», из расписанных цветочками продольных брусков, на которых и стоят иконы в шесть ярусов с выступами по углам церкви. В этих тяблах глубокая старина церковного быта: еще Домострой заповедывал иконы ставить, а не вешать, так что подобные полочки огибали все стены старых церковок.

Богатые царские врата с карнизов и аркой заткны тончайшим ажуром резьбы, напоминающей скрипинский запрестольный крест в алтаре летнего храма. Справа и слева от врат ряд мирских икон, среди которых еще красуются некоторые любимые скрипинские, отданые ими в церковь с такими заклятиями и все-таки полурастерянные!

Так, на снимке врат видна икона Нерукотворенного Спаса, письмо царского иконописца Назария Истомина, правее к углу царь Константин и Елена с кн. Владимиром и Ольгой — «письмо Власово» и нек. др.

Кажется, наиболее любим Скрипиними из царских и строгановских мастеров был Петр Костромитин. Иконы его письма занимали самое почетное место в храме, судя по описи. Его же работе принадлежит местный образ придела. Икона интересна редким сюжетом. На ней совершенно нет святых, так что, строго говоря, она является картиной «парсунного письма»¹, передавая событие, почти современное образу.

Верх композиции замкнут сводами Успенского собора; пять глав и закомары слегка стилизованы, и, чтобы пояснить место действия, под средним сводом поставлен образ Успения. Ниже его золоченая сень,

¹Парсунное письмо — так называлось в VI–VII вв. портретное письмо. Парсун — искаженное «персона».

выписанная довольно схоже с действительной. Патриарх и царь молитвенно склонились над ковчегом со святынею. Сзади них освященный собор и мириане.

Иконы этого редкого «воимя» стоят еще в Москве: в Успенском соборе, на Рогожском кладбище и в храме Положения Ризы на Донской¹¹. Ближе всего Костромитин к первой, особенно в рисунке сени и соборных маковиц. Но он дает какого-то другого патриарха, и не Филарета московских икон, и царь на его иконе-картине, несомненно, ближе к типу Алексея Михайловича, как он сохранился, например, среди росписей Ипатьевского монастыря.

Если все это не случайность, что почти невероятно ввиду несомненного знакомства мастера с основной композицией, написанной около 1630 года для прославления новой московской святыни, то мы видим в храмовом образе ярославского придела любопытный вариант, изображающий самое отделение части «пребогатого сокровища» патриархом Иосифом и царем Алексеем в благословение скрипинскому храму и всему граду Ярославлю¹².

Роспись придела, заткавшая теплыми красками его веселый шатер, говорит о чудесах от этой Господней Ризы на дальнем Востоке и у нас в Москве. Она сдержаннее, проще замыслом, чем чудные ленты Никитина и Савина, но, как и в других приделах, хранит еще много красоты величавого стиля старой русской фрески.

Так закатывалось святое искусство древней Руси в дивных храмах Поволжья.

Пышен был этот закат. Он говорил так много о светлой минувшей поре русской иконы и стенного искусства и предвещал новый грядущий день, новый рассвет, ибо великое искусство народа так же бессмертно, как и сам великий народ. Но между светом вечерним и новым, утренним, стали сумерки: многое утратил XVIII век Екатерины и Александра I от старой национальной красоты, как «противной здравому расуждению». К счастью, внуки лучше поняли дедов, чем дети отцов, и с половины минувшего века началось вновь радостное признание нетленной прелести древнего храма. Величавый и радостный, весь в ярком свете и цветных тенях, осмысленный глубиной символики и наивно искренний, как песнь народа, храм Пророка Илии стал для Руси вечным памятником светлой поры народного подъема после великой борьбы со врагом за национальные идеалы.



ПРИМЕЧАНИЯ

ОЧЕРК ИСТОРИИ ХРАМА (с.7)

- ¹ Надпись на церкви Николы Надеина.
- ² Сборник: «Ярославль в его прошлом и настоящем». Статья А. Ф. Грязнова. [Здесь и далее в квадратных скобках приведены библиографические описания источников, используемых Н. Г. Первухиным: *Грязнов А. Ф. Ярославль в торгово-промышленном отношении // Ярославль в его прошлом и настоящем: Ист. очерк-путеводитель / Изд. Яросл. экспкурс. комис. Ярославль, 1913. С. 199–224.*]
- ³ История России Соловьев. Том VIII, стр. 864. [*Соловьев С. М. История России с древнейших времен. М., 1894. Кн. 2. Т. 6–10. См. также: Соловьев С. М. Сочинения: В 18 кн. М.: Мысль, 1989. Кн. 4: История России с древнейших времен. Т. 7–8 С. 503.*]
- ⁴ «Ярославль в его прошлом и настоящем». Стр. 22.
- ⁵ Соловьев. Т. VIII, стр. 972. [*Соловьев С. М. Сочинения. Кн. 4. Т. 7–8. С. 605.*]
- ⁶ Соловьев. Т. IX, стр. 1045. [*Соловьев С. М. Сочинения. Кн. 5. Т. 9–10. С. 11.*]
- ⁷ Орлов. История Толгского монастыря. [*Орлов Д. Ярославский первоклассный Толгский монастырь, 1913–1914: (Ист.-стат. очерк). Ярославль, 1913.*]
- ⁸ История монастыря Смоленского, что ныне приходская церковь за Волгой. [*Крылов А. Село Смоленское, что прежде Смоленский мужской монастырь. Ярославль, 1860.*]
- ⁹ Чулков. История русской коммерции. Т. II, кн. 2-я. [*Чулков М. Д. Историческое описание российской коммерции при всех портах и границах от древних времен до ныне настоящего и всех преимущественных узаконений по оной государя императора Петра Великого и ныне благополучно царствующей государыни императрицы Екатерины Великой, сочиненное Михайлом Чулковым. СПб., 1785. Т.2. Кн. 2.*]
- ¹⁰ Ярославские Губернские Ведомости. 1861 г. № 33. [Древности: Перечневая опись города Ярославля 1630 года. Ч. 3. (Продолжение) // ЯГВ. 1861. № 33. Ч. неофиц. С. 256–257.]
- ¹¹ А. Ф. Грязнов. История Ярославской Большой мануфактуры. [*Грязнов А. Ф. Ярославская Большая мануфактура за время с 1722 по 1856 г. М., 1910.*]
- ¹² Ярославские Губернские Ведомости. 1861 г. № 32. [Древности: Перечневая опись города Ярославля 1630 года. Ч. 3. (Продолжение) // ЯГВ. 1861. № 32. Ч. неофиц. С. 250–251.]
- ¹³ Таковы купцы Светешниковые, жалованные землями по Волге, Добрынины, Скрипины и др.
- ¹⁴ Н. Первухин. «Храм Иоанна Предтечи в Ярославле». Изд. К. Ф. Некрасова. [*Первухин Н. Г. Церковь Иоанна Предтечи в Ярославле / Объяснительная статья Н. Первухина; Фотографии И. Лазарева, П. Мосягина и С. Шитова; Рис. обл. С. Малютина. М.: Книгоизд-во К. Ф. Некрасова, 1913. См. также: Церковь Иоанна Предтечи в Ярославле: [Сб.] / Преписл. Т. С. Злотниковой. Ярославль: Александр Рутман, 2001. Содерж.: Церковь Иоанна Предтечи в Ярославле. Н. Г. Первухин [Переизд.]; Церковь Иоанна Предтечи в Толчковой слободе: Ист. очерк. Т. А. Рутман.*]

- ¹⁵ Так они значатся в старинной описи храма.
- ¹⁶ Последней представительницей рода, вдовой Иулитой. От нее сохранилась вторая «Опись», близкая к указанной выше, но с некоторыми интересными добавлениями.
- ¹⁷ «Достокан — камень знати: во всяком пузырина есть; виниса — камень красен, а цвет жидок у него». Срезневский: Материалы для словаря древнерусского языка. [Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам / Изд. Отд-ния рус. языка и словесности Император. Академии наук. СПб., 1893–1912. См. также: Срезневский И. И. Словарь древнерусского языка: [В 3 т.] / Предисл. Г. А. Богатовой. Репринт. изд. М.: Книга, 1989.]
- ¹⁸ «Дробница» — металлическая бляха, как украшение материи; «цата» — лунообразный привесок на иконе к груди святого.

ХРАМ ИЛИИ ПРОРОКА В ЯРОСЛАВЛЕ КАК ПАМЯТНИК ЗОДЧЕСТВА (с. 19)

- ¹ Суслов. «Очерки по истории древнерусского зодчества». Стр. 88. [Суслов В. В. Очерки по истории древнерусского зодчества. СПб., 1889.]
- ² Север — юг 18 арш. 4 в.; запад — восток 17 арш.
- ³ 20 арш. + 12 арш. 12 в. Промеры без алтаря.
- ⁴ Суслов. Очерки. 91 стр. [Суслов В. В. Указ. соч.]
- ⁵ Павлинов. «История русского искусства». Стр. 37. [Павлинов А. М. История русской архитектуры. М., 1894.]
- ⁶ Дела Ярославской Духовной консистории за 1807 г. № 66 описи.
- ⁷ Пропорциями Ильинский шатер имеет сходство с шатром церкви Покрова в Медведкове под Москвой. См. снимки Покровской церкви у Суслова (152 стр.) и Грабаря (78 стр.). [Суслов В. В. Указ. соч.; Грабарь И. Э. История русского искусства. М.: Изд. И. Кнебель, [1911]. Т. 2: Архитектура. История архитектуры. Допетровская эпоха (Москва и Украина).]
- ⁸ «История русского искусства». Т. II, стр. 95. [Грабарь И. Э. Указ. соч.]
- ⁹ Забелин. «Черты самобытности в древнерусском зодчестве». Стр. 57. [Забелин И. Русское искусство: Черты самобытности в древнерусском зодчестве. М., 1900.]
- ¹⁰ «Ярославское зодчество». Статья из сборника: «Ярославль в его прошлом и настоящем». [Тихомиров И. А. Ярославское зодчество // Ярославль в его прошлом и настоящем. С. 43–103.]
- ¹¹ План этот издан приложением к сборнику, цитированному выше.
- ¹² Уже первая Скрипинская опись определяет положение храма Пробойной улицей.
- ¹³ См. об этом соборе исследование Суслова. [Суслов В. В. Указ. соч.]
- ¹⁴ Интересно, что осмотр храма перед реставрацией открыл ясные следы древней раскраски стен; видимо, храм раскрашивался дважды: узором из голубого, белого и красного (первая раскраска) и черного, мумии и белого (вторая раскраска). Раскраска тщательно зарисована и хранится в делах Ярославской Архивной Комиссии. 1899 г. Л. 61. [Недавно этот рисунок, выполненный И. А. Тихомировым, был обнаружен в фонде ЯГУАК Т. А. Рутман. См.: ГАЯО, ф. 582, оп.1, д.33, л. 2.] Очень жаль, что, реставрируя, побоялись придать внешности храма пестрый, но подлинный вид.

СТЕННАЯ РОСПИСЬ ГАЛЕРЕИ ИЛЬИНСКОГО ХРАМА (с. 33)

- ¹ Так чтимы некоторые стенописные изображения в известной костромской церкви Воскресения, в ярославских часовнях, под кровлей Костромского собора и в куполе Воскресенского храма в Борисоглебске.
- ² «Стенные росписи в древних храмах греческих и русских». Стр 129. [Покровский Н. В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. М., 1890. То же // Труды седьмого археологического съезда в Ярославле, 1887 / Под ред. графини Уваровой. М., 1891. Т. 2. С. 135–305.]

- ³ Указание первой описи на окончины и слоду в папертях лишает основания мнение некоторых исследователей о том, что ильинские галереи некогда были открытыми.
- ⁴ См. главу о зодчестве храма.
- ⁵ В Златоустовской-Коровницкой, Николо-Мельницкой, Варваринской и др. В Воскресенском соборе г. Борисоглебска большую древность, несомненно, имеют тоже росписи внутренней стены галерей.
- ⁶ Придел Казанских Чудотворцев закончен стенным письмом в 1700 г.
- ⁷ Конечно, допустимо и обратное предположение: не работали ли некоторые из поздних ильинских мастеров у Предтечи на папертях.
- ⁸ Н. В. Покровский. «Стенные росписи в древних храмах греческих и русских». [Покровский Н. В. Стенные росписи... М., 1890.]
- ⁹ Там же. Стр. 74–76.
- ¹⁰ См. список книг иконописца Тарасевича в статье г. Кузьмина. «История русского искусства» Грабаря. Стр. 470. [Грабарь И. Э. История русского искусства. М.: Изд. И. Кнебель, [1914]. Т. 6: Живопись. История живописи. Т. 1: Допетровская эпоха. С. 451–480.]
- ¹¹ В этом году вышло второе издание Пискатора.
- ¹² Цитирую по прекрасно сохранившемуся экземпляру Исторического Музея в Москве.
- ¹³ К сожалению, еще не вышел в свет труд об этой интересной Библии И. М. Тарабрина, которому я приношу глубокую благодарность за некоторые сообщенные им сведения.
- ¹⁴ Текст этой чрезвычайно важной для характеристики еще мало изученного мировоззрения старорусского иконописца дан Буслаевым в его «Исторических очерках русской народной словесности и искусства» и в статье г. Борина «Светильник» 1914 г. № 11–12. [Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства: [В 2 т.] / Изд. Д. Е. Кожанчикова. СПб., 1861. Т. 2: Древнерусская литература и искусство.]
- ¹⁵ Эти диковинные твари даны в ильинских росписях ветхозаветного цикла.
- ¹⁶ У Пискатора, например, Адам и Ева ходят нагими и после грехопадения.
- ¹⁷ Такие треугольники типичны лишь для самых поздних переработок Пискатора в ярославских церковных росписях.
- ¹⁸ Бытие. Гл. 11, 4.
- ¹⁹ Игорь Грабарь. «История русского искусства». Вып. 22, стр. 522. [Здесь имеется в виду вариант издания цит. соч. И. Э. Грабаря в выпусках по подписке. Так, в Т. 2 входили выпуски 5–8, а в Т. 6 — 18–22. Пагинация в вариантах совпадает: Грабарь И. Э. История русского искусства: В 9 т., 40 вып. М.: Изд. И. Кнебель, Б. г. Т. 6: История живописи. Допетровская эпоха. Вып. 22.]
- ²⁰ Прекрасный рисунок дан Аполлиарием Васнецовым в его статье, вошедшей в состав «Истории русского искусства» Грабаря. [Васнецов А. Облик старой Москвы // Грабарь И. Э. Т. 2. С. 225–250.]
- ²¹ Забелин. «Домашний быт русских царей». Любопытное дело, возникшее по поводу некоторых «свое-мудрий» и новшеств, частью проникших в Ярославль, и освещавшее взгляды русских консерваторов религиозного и художественного предания, помещено в очерках Ф. И. Буслаева и у Н. В. Покровского в его «Памятниках христианской иконографии и искусства». [Забелин И. Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. 2-е изд., доп. М., 1872. Т. 1: Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. Ч. 1. См. также: Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях: В 3 кн. М.: Книга, 1990. Кн. 1: Государев двор или дворец; Буслаев Ф. И. Указ. соч.; Покровский Н. В. Очерки памятников христианского искусства и иконографии. 3-е пересмотр. изд. с 236 рис. СПб., 1910.]
- ²² Так, например, предполагает Игорь Грабарь. См. его статью в вып. 22. [С. 481–534.]
- ²³ Ср. народные песни о Грозном; некоторые сказки, например «Горшень», представляют его прямо за-ступником низшего класса.
- ²⁴ Псковское сказание о Смутном времени. См. Историю С. М. Соловьева. Т. IX, стр. 1387. [Соловьев С. М. Сочинения. Кн. 5. С. 331.]

- ²⁵ Композиция Дюрера, вероятно, получила у нас популярность в переделке одного из старейших русских граверов Василия Кореня и знаменщика Григория. См. «Гравюра и литография», очерк истории и техники. СПб. 1913 г. [Гравюра и литография: Очерк истории и техники / Составил И. И. Леман. СПб.: Кружок любителей рус. изящ. изданий, 1913.]
- ²⁶ Что Песнь песней уже занимала умы интеллигенции начала XVIII в., быть может, не без влияния ее многочисленных изображений в церквях того времени, показывает сочинение Феофана Прокоповича: «Супротивно неискусных и малорассудных мудрецов, легко о книзе сей помышляющих и в ней телесная Соломонова с невестою своею любления быти мнящих».
- ²⁷ Вологда — в церкви Иоанна Предтечи в Рощенье, Тверь — Сретенская церковь, единственный в этом городе памятник ярославского искусства, Тула — собор. Фрески последнего, относящиеся к Песни песней, обследованы Н. И. Троицким. См. «Светильник» 1914 г., № 8.
- ²⁸ Н. Первухин. «Церковь Иоанна Предтечи в Ярославле».
- ²⁹ Так, в постановке фигуры Невесты и главного воина на фреске «Подобен возлюбленный мой серне» ильинская роспись ближе к Пискатору, чем предтеченская, что дает намек на более поздний вариант.
- ³⁰ Эти стихи исследованы покойным проф. Московского университета М. И. Соколовым. Кроме Мардария, переводил, вернее — переделывал, латинские подписи Пискатора известный Симеон Погоцкий. См. книгу Ал. Ив. Успенского «Царские иконописцы и живописцы XVII века». Т. 1. [Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. М., 1913. Т.1. (Записки Моск. археол. ин-та; Т. 1).]
- ³¹ Не только ученые монахи и грамотеи-дьяки упражнялись в виршах, но и царевны и бояре щеголяли их тяжеловатыми рифмами. Князь Иван Хворостинин уже в 1632 г. осмеивал московское общество «уко-ризненными словами на виршь». С. М. Соловьев. История России. IX т., стр. 1373. [Соловьев С. М. Сочинения. Кн. 5. С. 317–318.]
- ³² Нередкое название юного типа Христа.
- ³³ Ср. росписи Успенского собора в Ярославле, Воскресенского собора в Борисоглебске и многих других храмов по городам и селам края.
- ³⁴ Быстрое распространение в Новгороде живовступающей ереси с ее кощунственными воззрениями на христианство уже современниками объяснялось как результат крайнего невежества духовенства и мирян, в своем безграмотстве не имевших понятия даже об элементарных истинах вероучения. «Земля, господине, такова: не может добыти, кто бы горазд грамоте», — говорили Геннадию новгородцы. См. Историю русской литературы Порфириева Т. I. 478. [Порфириев И. История русской словесности. 7-е изд. (С 5-го без перемен). Казань, 1904. Ч. 1: Древний период. Устная народная и книжная словесность до Петра Великого]. То же. (С изд. 1891 г. без перемен). Казань, 1909.]
- ³⁵ Крайне любопытный в литературном отношении рукописный сборник «Звезды пресветлой» был любезно предоставлен в мое распоряжение членом-сотрудником Императорского Московского Археологического Института о. Сильвестром (Вл. Соколовым). [Отец Сильвестр внес заметный вклад в ярославское краеведение: его перу принадлежит удивительное по полноте описание Леонтьевской кладбищенской церкви.]
- ³⁶ И. А. Вахрамеев. «Церковь во имя святаго и славнаго пророка Божия Илии». Ярославль. 1906 г. Стр. 66.
- Не говоря о подробностях, не соответствующих апокалиптическому образу «Вавилона великого, матери мерзостям земным» (ужи на голове, колесница и пр.), остатки подписи на одной из толчковских фресок дают указание на заимствование сюжета «блудниц» из литературы XVII века. [Вахромеев И. А. Церковь во имя святаго и славнаго пророка Божия Илии в Ярославле. Ярославль, 1906. Заметим, что Иваном Александровичем использовались два варианта написания фамилии: Вахромеев и Вахрамеев. Нами принят второй из них.]
- ³⁷ История России Соловьева. IX т., стр. 1349. [Соловьев С. М. Сочинения. Кн. 5. С. 296.]
- ³⁸ В цитированном выше описании церкви Пророка Илии совершенно неверно эти изображения отнесены к преподобному Феофилу. См. Четыри-Минеи под 10-м октября.

- ³⁹ Надпись на иконе Покрова в ряду икон по северной стене главного храма.
- ⁴⁰ К сожалению, желая дать картину без протянутого между сводами железного рельса, пришлось снять ее без крайних фигур. Полный и отчетливый ее снимок дан в издании г. Вахрамеева [рис. 60]. В «Истории русского искусства» Иг. Грабаря снимок мало удовлетворителен и по ошибке отнесен к росписям паперти ц. Иоанна Предтечи в Толчкове. Вып. 22, стр. 533.
- ⁴¹ Более странно, чем эстетично, то, что Богомладенцу приданы черты взрослого человека и Его лик обрамлен бородой.
- ⁴² Обыкновенно на подобных картинах, кроме «Лютора», Кальвина, Оригена и др. еретиков Востока и Запада, изображаются в грубых формах беспоповцы и др. раскольники, например на картине Новгородского музея.
- ⁴³ Лет десять тому назад я еще видел в руках у сидящих на том и другом корабле мечи, уже полустертые. Новой реставрацией они совершенно напрасно заглажены. Несомненно, что обе фрески созданы автором «Апофеоза меча» и понимались им как часть его огромной композиции.
- ⁴⁴ Придел Благовещения, интересный некоторыми чертами старой росписи 1640 года.

ГЛАВНЫЙ ХРАМ ПРОРОКА БОЖИЯ ИЛИИ (с. 69)

- ¹ Прекрасный рисунок в красках этого орнаментального цоколя дан художником Кандауровым для сборника «Ярославль в его прошлом и настоящем».
- ² Надпись на свитке ангела.
- ³ Особенно красив свет в Воскресенском храме Ростовского кремля, в Толчковской церкви, в храме Николы Мокрого и некоторых других.
- ⁴ «Стенные росписи в древних храмах». Стр. 125. [Покровский Н. В. Стенные росписи... М., 1890.]
- ⁵ Симон Ушаков докладывает царю о невозможности работать в Грановитой палате: «Приходит время студеное, и стеннное письмо будет некрепко и нецветно». См. книгу А. И. Успенского: «Русские иконописцы и живописцы XVII века». Стр. 339. Судя по тому, что письмо в Ильинском храме очень крепко и «цветно», надо полагать, что работа в холода не производилась. [Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. М., 1910. Т. 2: Словарь. С. 321–369. (Записки Моск. археол. ин-та. Т. 2).]
- ⁶ «Знаменщик» — автор рисунка. Во фресках Илии Пророка, как и в других ярославских древних храмах, контуры рисунков, «граффии», нарезаны довольно глубоко.
- ⁷ Данные об иконописцах, покрывших росписью храм Пророка Илии, извлечены главным образом из цитированных выше трудов А. И. Успенского и Н. В. Покровского.
- ⁸ Настенные записи называют его костромским иконописцем, а фамилия говорит о Кинешме. Надо думать, что он был родом из Кинешмы, а иконописному искусству научился в костромских мастерских.
- ⁹ См. цитированный труд Н. В. Покровского. Стр. 127.
- ¹⁰ Судя по расположению фигур на фреске, трудно согласиться с проф. Покровским, что художник представил Ангела до Благовестия в задумчивости о своей высокой миссии.
- ¹¹ Выражение из диспута XVII в. о катехизисе Лаврентия Зизания.
- ¹² Цитированный труд [Н. В. Покровского]. Стр. 127.
- ¹³ Разбитые «в клейма». Эта разбивка, впрочем, не вполне выдержана в стенописи Ильинского храма, особенно в ее нижних лентах.
- ¹⁴ «Святцы Никольского единоверческого монастыря XVII века». Изд. В. П. Гурьянова. [Гурьянов В. П. Лицевые святыи XVII в. Никольского единоверческого монастыря. М., 1904.]
- ¹⁵ Русская Библия называет ее сунемитянкой.

АЛТАРЬ ХРАМА ПРОРОКА ИЛИИ И ЕГО ПРИДЕЛЫ (с. 105)

- ¹ Очень схожую трактовку дает 12-й член Символа на прекрасной иконе: «Верую во Единого Бога» в Толчкове. См. книгу Н. Первухина. Глава VI.
- ² Нижняя половина двери содержит «повесть о пресвитере» из Пролога, интересную, между прочим, реальной сценкой мытья в бане. Эта часть двери совершенно не бросается в глаза и не играет никакой роли в общей картине храмового убранства, но сама по себе любопытна и заслуживает быть изданной вместе с другими раритетами иконных сокровищ церкви.
- ³ Довольно близок, но менее сложен «Великий вход» в Лавре св. Афанасия. См. Н. В. Покровский. Ростовские, стр. 85. [Покровский Н. В. Стенные росписи... М., 1890.]
- ⁴ Пристрастие старого русского искусства к пеликану объясняется символическим значением, которое давалось этой птице. О пеликане ходили рассказы, что он, желая накормить детей, рвет свою грудь, — символ Христа, давшего плоть свою в снедь верным.
- ⁵ В трудах VII археологического съезда. [Павлинов А. М. Древности ярославские и ростовские // Труды седьмого археологического съезда в Ярославле, 1887 / Под ред. графини Уваровой. М., 1892. Т. 3. С. 6–45.]
- ⁶ Полусфера, венчающая апсиды (выступы) алтарной стены.
- ⁷ Литургические ящики или сосуды, которые на Востоке диаконы носили при богослужебных церемониях.
- ⁸ Правое полукружие трех апсид алтаря.
- ⁹ Вероятно, она показана описью Скрипиных как местная, приходского строения, в приделе трех Исповедников, позже обращенном в ризницу.
- ¹⁰ Три традиционные звездочки в одеянии Божией Матери истолковывались как символ Ее девства до рождения, в рождестве и по рождестве Божественного Сына.
- ¹¹ Их описание и анализ см. в статье г. Борина. «Светильник» 1914 г. № 11–12.
- ¹² К такому же выводу, но на иных основаниях, приходит и составитель Вахрамеевского описания Ильинской церкви. См. стр. 78. [Вахрамеев И. А. Указ. соч.]



*Н. Г. Первухин
и его книга*

*Для иллюстраций использованы
репродукции фресок из книги И.А. Вахрамеева
«Черногорицкие иконы Пророка в Ярославле»
и фотографии из собрания
Государственного архива Ярославской области*

И. А. Бусева-Давыдова

Н. Г. ПЕРВУХИН КАК ИССЛЕДОВАТЕЛЬ ЯРОСЛАВСКОЙ ЦЕРКВИ ИЛЬИ ПРОРОКА И РУССКОГО ИСКУССТВА XVII ВЕКА



Книга Нила Григорьевича Первухина о церкви Ильи Пророка была не первой монографией об этом храме и тем более не первым исследованием, посвященным памятникам XVII в. До нее уже появился ряд публикаций, начиная с заметки С. Серебренникова в Ярославских губернских ведомостях за 1850 г.¹ и заканчивая «Историей русского искусства» И. Э. Грабаря. Среди предшественников Н. Г. Первухина были видные ученые (Н. В. Покровский, А. М. Павлинов²) и люди, всей душой любившие Ильинский храм (священники А. А. Израилев³ и Н. Н. Пятницкий⁴, ярославский городской голова И. А. Вахрамеев). Однако труд Н. Г. Первухина не теряется ни на этом фоне, ни среди работ, появившихся позднее. Чем же объясняется поистине непреходящее значение книги, к которой продолжают обращаться исследователи вплоть до наших дней?

Надо сказать, что большинство предшественников Н. Г. Первухина предпочитали жанр историко-иконографического (или, как он обычно назывался в XIX в., церковно-археологического) описания. Н. В. Покровский, знаток средневековой иконографии, автор книги «Стенные росписи в древних храмах греческих и русских», уделил Ильинскому храму восемь страниц, охарактеризовав его стенописи как «редкий памятник настенной росписи, сохранившийся доселе почти без исправлений». Из публикации И. Е. Забелина⁵ этот автор извлек сведения о других работах художников, расписывавших церковь Ильи Пророка, и пришел к выводу, что они были крупными мастерами своего времени, хорошо известными при царском дворе. Он же отметил использование в ильинских фресках гравюр Библии Пискатора — своеобразного альбома иллюстраций на темы Ветхого и Нового Заветов, который был издан голландцем Н. Висхером (Пискатором) в 1650 г. Остальное содержание очерка Н. В. Покровского составило краткое перечисление избранных сюжетов стенописей церкви Ильи Пророка, ее галерей и приделов⁶.

И. А. Вахрамеев дал значительно более развернутое описание и стенописей, и икон Ильинской церкви. Он подробно перечислил сцены, изображенные на стенах центрального храма, и попытался определить часть малопонятных сюжетов галереи (некоторые фрески там утратили

пояснительные надписи). Нет сомнений в том, что Вахрамеев — благотворитель, пожертвовавший на реставрацию церкви Ильи Пророка огромную сумму, — ценил в этом храме не только святость и древность, но и красоту. И тем не менее, когда он пытался выразить свой восторг, нужные слова не находились, оценки получались безликими: «живопись в высоком византийском вкусе», «в высшей степени художественная», «превосходной работы». Самый патетический отрывок, посвященный этим автором интерьеру церкви Ильи Пророка, звучит так: «Средняя часть храма представляет чудную картину по своему изяществу и оригинальности. Богато реставрированный иконостас на средства И. А. Вахрамеева, художественные большого размера иконы, находящиеся в нем, позлащенные перед ними лампады, им же приобретенные, желтые свечи, в них поставленные по его же инициативе, так гармонирующие с общим фоном храма, своеобразное сочетание разноцветных красок — белой, голубой, коричневой и красной, коими расписаны стены, высота храма и обилие в нем света, — все это вместе взятое составляет поразительную прелесть внутреннего вида средней части Ильинской церкви, явно выделяющую ее из ряда многих церквей г. Ярославля»⁷.

Понятно, что городскому голове, ни по образованию, ни по роду основной деятельности не связанному с искусством, чрезвычайно трудно было говорить о художественных достоинствах Ильинской церкви и ее росписей. За эту задачу взялся художник и искусствовед, участник знаменитой группы «Мир искусства», Игорь Эммануилович Грабарь. В изданной им «Истории русского искусства» он сам написал главу «Стенные росписи XVII века», где, естественно, не мог обойтись без Ильинского храма. Но взгляд этого ученого на русское искусство XVII века оказался столь же эмоционален, сколь и субъективен. Лучшими русскими фресками И. Э. Грабарь тогда считал работы Дионисия в Рождественском соборе Ферапонтова монастыря. Приложив этот эталон к ярославским стенописям, он сурово осудил все, что выходило за его рамки. Искусство XVII в. для утонченного «мирикусника» — это безусловный упадок великого искусства Древней Руси.

Поволжские стенописи, впрочем, заслужили у строгого ценителя некоторое снисхождение, но только в качестве «последних отзвуков большого стиля», где «падение было не столь стремительным и глубоким»⁸. По мнению И. Э. Грабаря, росписи храма Ильи Пророка — это «фрески-лубки», которые «по-прежнему красиво переливают розовыми, голубыми, желтыми и оранжевыми красками, но живописное задание, самый смысл его совершенно иной. Авторам прежде всего хочется рассказывать и иллюстрировать тексты Писания. Они забывают о монументальных задачах стенописи, не ищут ни больших масс, ни певучих линий. Их краски красивы, но нет уже прежней ступенности гаммы: вместо трех-четырех сильных основных отношений, все чаще являются десятки слегка потушенных цветов, дающих впечатление приятно подобранных, но пестрых ковров. Стремясь рассказать как можно больше, они становятся все менее разборчивыми в средствах и с жадностью цепляются за малейшую подробность, иллюстрирующую рассказ. Эти подробности понемногу заполняют всю фреску, отодвигая назад, а иногда и вконец убивая всю тему»⁹.

Н. Г. Первухин хорошо изучил труды своих предшественников. Знал он и точку зрения И. Э. Грабаря, с которой согласиться не мог. Петербургский художник-эстет смотрел на ильинские фрески отстраненно и холодно; Нил Григорьевич, уроженец Твери и обитатель Ярославля,

много лет провел рядом с этими росписями, и их открытая, жизнерадостная красота не могла не затронуть его сердце. Поэтому книга Н.Г.Первухина стала фактически первым исследованием художественных достоинств, а не «недостатков» стенописей Ильинской церкви.

Однако, прежде чем переходить к оценке Первухиным эстетических качеств ильинских фресок, надо отметить, что он не оставил без внимания и историю росписи. Напомним, что точно датированы только стенописи центрального храма, где сохранилось круглое «клеймо» с именами живописцев. Надпись в клейме хорошо читается и сейчас: «189 года сентября в 8 день трудившиеся о Бозе изографы града Костромы: Гурей Никитин, Сила Савин, да ярославец Дмитрий Семенов, Василий Казмин, Артемий Тимофеев, Петр Аверкиев, Марко Назарьев, Василий Миронов, Фома Ермилов, Тимофей Федотов, Иван Петров, Иван Андреянов, Иван Иванов, Филипп Андреянов, Стефан Павлов». Лента надписи, идущая по западной стене, сообщает: «...зачата сия святая церковь стенным писанием в лето 7188 июня в 17 день при державе Благочестивейшаго Государя Царя и Великаго Князя Феодора Алексеевича, всея Великия и Малыя и Белыя России Самодержца, и при его благоверной царице и великой княгине Агафии Симеоновне, и при Святейшем Иоакиме, патриархе Московском и всея России, и при митрополите Ионе Ростовском и Ярославском по обещанию Иулиты Макаровны Скрипиной в поминовение своей души и прочих своих сродников. А совершия сия святая церковь в 189 году сентября в 8 день». Огромный объем был расписан менее чем за одно лето: год тогда начинался с 1 сентября, так что сентябрь, октябрь, ноябрь и декабрь попадали уже в следующий год. Поэтому 8 сентября 7189 г. — это сентябрь того же 1680 г., в июне которого была начата роспись¹⁰.

Что же касается галерей (папертьей) церкви Ильи Пророка, то их росписи датировались — и часто датируются до сих пор — 1716 годом. Основанием этому стало замечательное изображение родословного древа Романовых («Род царствия благословился») на своде северного крыльца. Мощное дерево, покрытое цветами, вырастает из фигуры лежащего князя Владимира; кроме Александра Невского и старших родичей, на ветвях показаны Петр I и его брат Иван Алексеевич, а также трое сыновей Петра I (Алексей, Александр и Петр) и его внук (сын царевича Алексея Петровича, великий князь Петр Алексеевич). Поскольку Петр Петрович родился 29 октября 1715 г., а следующий сын Петра I, родившийся 1 января 1717 г., на родословное дерево не попал, это, казалось бы, позволяет датировать фреску, а вместе с ней и всю роспись галерей и двух приделов, 1716 годом.

Тем не менее Н.Г.Первухин не склонен был к простому решению — установлению времени росписи на основе единственной композиции. Он отметил разницу в манере письма в папертях и в главном храме и справедливо предположил, что Гурей Никитин и Сила Савин не имели к ним отношения, но при этом продумал возможность разной последовательности исполнения росписей. Исследователь обратил внимание на то, что в 1684 г. Гурей Никитин, Сила Савин, Василий Казмин, Артемий Тимофеев, Петр Аверкиев, Марк Назарьев, Филипп Андреянов и Фома Ермилов расписывали Троицкий собор Ипатьевского монастыря, но с ними не было других мастеров ильинских фресок — в том числе ярославцев Дмитрия Семенова, Тимофея Федотова, Ивана Иванова. По предложению автора, они продолжали работать в церкви Ильи Пророка, причем прежде всего расписали западное крыльцо и внутренние стены галереи. Что же касается северного крыльца, которое практически не использовалось

богомольцами (даже вход на него с улицы был заложен), то, по мнению Н. Г. Первухина, оно могло оставаться нерасписанным достаточно длительное время.

Не осталась незамеченной и близость росписей галерей к росписям таких же папертей церкви Иоанна Предтечи в Толчкове. Исследователь и здесь взвешивает все возможности: не исключено, что среди авторов стенописи ильинской галереи были толчковские мастера, но «допустимо и обратное предположение: не работали ли некоторые из поздних ильинских мастеров у Предтечи на папертях»¹¹. Росписи придела Гурия, Самона и Авива, как считает Н. Г. Первухин, были исполнены вместе с прилегающим крылом галереи, то есть уже в первые 15–20 лет XVIII века. Этот вывод он сделал на основании стилистического анализа, указав на более сухой характер росписи и ординарность ее замысла по сравнению с фресками главного храма. Вопрос о времени росписи Ризоположенского придела исследователь оставил открытым, но отметил ее явную разновременность со стенописями Гурия Никитина и Силы Савина.

С тех пор в литературе было высказано немало соображений о времени росписи галереи и приделов Ильинского храма, но аргументы Н. Г. Первухина по-прежнему не утратили силы. Хотя В. Г. Брюсова, реставрировавшая в 1956 г. фрески этой церкви, вернулась к датировке галереи, а заодно и Ризоположенского придела, 1715–1716 годами (из-за упомянутой композиции «Род царствия благословился»)¹², точка зрения Н. Г. Первухина также имеет своих сторонников. Э. Д. Добровольская, автор прекрасного путеводителя по Ярославлю, считала, что стенопись галереи, крылец и Ризоположенского придела была частично создана яро-славскими художниками в 1682 и дополнена в 1716 году¹³. Действительно, на знаменитой фреске северного крыльца Петр I представлен совсем юным, по левую руку от старшего брата, Ивана Алексеевича, и даже без скипетра. Период совместного правления царей Ивана и Петра продолжался с 1682 по 1696 г.; именно в это время возможно было появление подобного изображения. В 1716 г. иконописцы вряд ли дерзнули бы показать Петра сбоку, а не на вершине «древа», как единственного правящего государя. Может быть, в это время живопись северного крыльца только обновлялась. Во всяком случае, по стилю росписи галерей вполне вписываются в искусство Ярославля последней четверти XVII века.

В каком году расписывали Ризоположенский придел, документально неизвестно, но вряд ли Улита Макаровна Скрипина, вдова одного из храмоздателей, допустила бы, чтобы столь важное помещение осталось неукрашенным: ведь в нем хранилась уникальная реликвия — частица ризы Христовой, присланная из Успенского собора Московского Кремля. По стилю ризоположенские фрески составляют цельный ансамбль с живописью галерей.

По поводу придела Трех исповедников — Гурия, Самона и Авива — с Первухиным можно и спорить. В откосах окон представлены святые, тезоименитые членам семейства Скрипиных — Иулита, Илларион, Вонифатий, Иоанникий, Иоанн Воин и Иоанн Кущник, а также ярославские князья. Трудно предположить, чтобы эта роспись появилась более чем через 30 лет после смерти последних Скрипиных — Иллариона и его маленького сына Ивана, скончавшихся в 1684 г. Скорее всего, придел был расписан или еще при жизни Иллариона (может быть, когда была жива приходившаяся ему теткой Улита Макаровна), или же сразу после кончины последних Скрипиных, которые наверняка завещали крупную сумму на окончательное благоустройство семейного «богомолья».



«Род царствия благословися». Фрагмент фрески свода северного крыльца

Касательно Покровского придела Н.Г.Первухин ограничился упоминанием, что его слишком сильно переделали, и даже умелая реставрация, придав теплой Покровской церкви старинный вид, не смогла вернуть подлинной старины. Эти слова справедливы и сейчас, но все же повторная реставрация 1956 г. позволила вернуть уцелевшим фрескам XVII в. вид, близкий к первоначальному. Тогда же В.Г.Брюсова обнаружила на стенке между приделом и его трапезной два круглых клейма, где содержались надписи о «подписании» храма. К сожалению, имена зодчих оказались полностью утраченными, а дату Вера Григорьевна прочитала как «7205» — 1697 г. По стилю и колориту сохранившиеся фрески сильно отличаются как от стенописей главного храма, так и от росписи других приделов и галерей, что косвенно подтверждает гипотезу Н.Г.Первухина о начале росписи галерей еще в 1680-е годы.

Хотя фрески центрального храма подписаны и датированы, и здесь имеется проблема, которую не обошел Н.Г.Первухин. В клейме на южной стене значатся пятнадцать мастеров; случаен ли порядок их упоминания и каким образом они делили между собой работу? Составив все известные данные о художниках, исследователь предположил, что живописцы перечислены по их значению в артели. В таком случае Гурий Никитин и Сила Савин являются первым и вторым знаменщиками («ознаменка», то есть нанесение рисунка, была самой сложной работой, и художники, умевшие знаменить, особенно ценились). Поскольку же Сила Савин и в других случаях упоминался после Гурия Никитина, Н.Г.Первухин заключил, что именно Гурий «давал общее направление и план огромных стенописных замыслов»¹⁴. Вступив в полемику с И.Э.Грабарем, считавшим работой этих изографов композиции в куполах, ярославский ученый высказывает неожиданную, но очень убедительную мысль: так как фрески куполов и сводов видны на большом удалении, в них не требуется тонкая разработка деталей и они могут быть исполнены «вторым составом» артели. Он полагает, что Гурий Никитин трудился над вторым снизу ярусом росписей, посвященным житию храмового святого — Ильи Пророка, а Сила Савин — над нижним циклом жития пророка Елисея.

Надо сознаться, что мы до сих пор не знаем, по какому принципу распределяли между собой работу участники артели. В.Г.Брюсова считает, что художники работали как бы «землячествами»: верхние части Ильинского храма расписывали костромичи, а в нижних к ним подключились ярославцы. При этом, по крайней мере некоторые композиции, Гурий Никитин выполнял собственноручно, от начала до конца¹⁵. С.С.Каткова, много лет отдавшая реставрации стенописей XVII в., полагает, что Гурий являлся автором общего замысла и знаменщиком, а Сила Савин «заканчивал роспись орнаментальным декором, начиная с кустиков трав и цветов по позему до узора на палатах и одеждах святых»¹⁶. Однако на стороне Н.Г.Первухина логика, которая подсказывает, что, «судя по быстроте работы, художественные задачи в артели Гурия были очень разумно распределены в интересах наибольшей пользы для общего великого дела»¹⁷. Безусловно, разумно было отдать знаменить традиционные композиции в куполах и на сводах менее опытному мастеру (возможно, в Ильинской церкви им был ярославец Дмитрий Семенов)¹⁸. Столь же разумно было вообще не знаменить травы и узоры, а писать их без предварительного рисунка: это делали прекрасно знавшие свое ремесло «травщики». Наверняка ведущие художники-знаменщики не имели времени для работы над отдельными композициями от начала до конца, то есть искать индивидуальные авторские фрагменты среди удивительно

цельных по стилю росписей бессмысленно. И, скорее всего, специализация отдельных участников артели была весьма узкой: «личное», то есть лица и открытые части тел, писал один мастер, одежду расцвечивал другой, узоры на них наносил третий; «горки» и фоны мог закрашивать малоопытный мастер, а травами и деревьями их украшал живописец, уже набивший руку в исполнении несложных работ. Если предположить, что знаменщиков в Ильинском храме было трое, то за каждым из них следовали еще четыре помощника — личник, два «доличника» и травщик.

Сенсационное открытие наших дней — икона «Троица Ветхозаветная», написанная, подписанная и датированная Гурием Никитиным, позволяет сравнить ее с ильинскими фресками. Это сравнение показывает несомненную общность деталей по крайне мере двух нижних ярусов стенописи с деталями упомянутой «Троицы» 1690 г., находящейся в собрании В.А.Бондаренко в Москве (возможно, она происходит из Троицкого Сыпанова монастыря под Нерехтой). Может быть, именно эти ярусы, лучше всего видные богомольцам, знаменил Гурий Никитин, но не исключено и предполагаемое Н.Г.Первухиным участие Силы Савина: эти мастера постоянно работали вместе, и их художественный почерк мог быть очень близок.

Большое внимание исследователь уделил и иконографии росписей. Однако его описание фресок далеко от сухого каталога. Ни одна сцена не остается без комментария, и ни один комментарий не строится по тому же принципу, что и соседний. Говоря о рождестве Ильи, автор обращается к литературным и изобразительным источникам композиции, отметив попутно сходство волхва-прорицателя с языческими философами фресок паперти московского Благовещенского собора; следующая композиция вызывает апелляцию к иконописным подлинникам и тонкий анализ ее цветового решения; третья — Илья у сарептской вдовицы — дает повод для меткого замечания о том, что золотистое оплечье и алые башмачки более нарядны, чем это позволил бы себе в одеянии бедной женщины современный художник-реалист. Таким образом, при сохранении последовательности описания, изложение материала постоянно отклоняется от схемы и развивается легко и непринужденно. Можно сказать, что в некотором отношении оно адекватно описываемым фрескам: та же «бархатно-красивая» лента повествования, расцвеченная разнообразными, иногда неожиданными, поворотами и деталями.

Серьезный вклад в качестве иконографа Н.Г.Первухин внес при интерпретации сюжетов галереи Ильинского храма. Он подразделил их на четыре цикла: ветхозаветный, эсхатологический (говорящий о Страшном суде), литературно-демонологический и бытовой и, наконец, «художественный». Именно Нилу Григорьевичу принадлежит честь правильного истолкования фрески, привлекающей внимание каждого, — полуобнаженной жены в странном головном уборе, которая сидит на чудовищном змее, а ее руки грызут псы. И.А.Вахрамеев считал это интригующее изображение иллюстрацией к «Откровению Иоанна Богослова», где говорится о вавилонской блуднице. Н.Г.Первухин обратил внимание на несоответствие описания Иоанна странной фреске и открыл ее источник в популярной в XVII в. повести «о жене, исповедовавшейся монаху, но един грех утаившей». Головной убор грешницы — это ящерицы, данные ей в наказание «для украшения главы», а псы грызут ее руки, ибо она обнимала ими любовников.

Уже после выхода книги в свет Н.Г.Первухин обнаружил первоисточник еще одной впечатляющей и загадочной фрески галереи, условно называемой «Апофеоз меча». Ангелы-всадники

с поднятыми мечами окружают восседающего на коне Христа, из уст которого также исходит меч; ниже поднимают мечи царь Давид и апостол Павел. Мечи висят, как будто пригвожденные к стене, между первым и вторым ярусами фрески, меч спускается в сиянии с облаков, шестикрылый серафим над облаками держит по мечу в обеих руках, и в основании всей композиции также лежит гигантский меч. Общий смысл изображения проясняет крупная надпись, повторяющая слова Христа из Евангелия от Матфея: «Не мните яко приидох вовреши мир на землю, но меч». Исследователь справедливо счел эту сцену образцом «живописной схоластики, выросшей, несомненно, на почве схоластики литературной»¹⁹: главная идея фрески — непрестанная борьба веры и неверия, добра и зла — воплощена в сложной символико-аллегорической форме.

Не оставляя изысканий и после завершения своего труда, Н.Г.Первуухин нашел книгу епископа Черниговского Лазаря Барановича «Меч духовный... или Книга проповедей слова Божьего» с гравюрои, к которой явно восходил «Апофеоз меча» ильинской паперти. С другой иллюстрации той же книги была заимствована и идея родословного древа Романовых на своде северного крыльца. Лазарь Баранович издал этот сборник своих проповедей в Киеве в 1666 г. и, приехав в Москву на церковный собор, преподнес его царю Алексею Михайловичу. Царь распорядился не только продавать книгу, оцененную в три рубля, в Москве, но и разослать ее по русским монастырям. Таким образом она, вероятно, оказалась и в Ярославле, где попала в руки местных иконописцев. Нил Григорьевич поделился своим открытием с реставратором Сергеем Сергеевичем Чураковым, который с благодарностью опубликовал его в историко-искусствоведческом очерке о памятниках города²⁰.

В ходе описания фресок у Н.Г.Первуухина постоянно рождались и тут же находили разрешение проблемы общего характера, например, о соотношении стенописи Гурия Никитина и Библии Пискатора, к которой иконографически восходят многие сцены. Автор с полным основанием заключает: «Конечно, питомцы фламандской школы лучше знали четвероногих и крылатых, правильнее ставили перспективу ландшафта и анатомически точнее вырисовывали нагое тело, но они не жили в том идеальном мире, в котором витала мысль старого русского изографа, в мире благолепия праотеческих лиц, благоговейной настроенности чувства, чистых помыслов»²¹. Именно поэтому обращение к голландским гравюрам носило характер не механического копирования, а художественной переработки — иногда целенаправленной, чаще же ненамеренной и объяснявшейся навыками и мировоззрением русских мастеров.

В сцене «Брак в Кане Галилейской», расположенной на южной стене церкви Ильи Пророка, Н.Г.Первуухина более всего поразил свадебный каравай — круглый сладкий пирог, плетенный из теста: такие караваи, как и в старь, пекли в начале XX века. Рушник, кувшин, фата, венцы на головах новобрачных — все это уносило воображение автора «от евангельской страницы за дубовый стол боярского терема». Исследователь не знал, что «Брак в Кане» Ильинской церкви имеет своим источником еще одну гравированную голландскую библию²² и почти все отмеченные им «русские» детали на самом деле родились под резцом голландского гравера XVI в. Петера ван дер Борхта. Но если на гравюре жениха не было рядом с невестой (он вышел позабочиться о вине), то русский мастер не преминул посадить его по правую руку от суженой — юного, красивого, в богатом кафтане и венце, с «достоканом» — большим серебряным стаканом, который был модной новинкой сервировки тогдашнего стола. «Обруслено» и платье



Смерть сына сонамитянки («Жатва»). Фрагмент фрески южной стены церкви Ильи Пророка



Рамка титульного листа книги Лазаря Барановича «Меч духовный». Гравюра

невесты, украсившись многочисленными пуговицами и петлицами — любимой принадлежностью русских былин. А что касается высокого пышного каравая, то вместо него у голландского гравера стояло блюдо с высоким внутренним бортиком, предназначеннное для жаркого в соусе. Заморские соусы были неизвестны нашему изографу, и он превратил ненужный бортик в замечательный круглый пирог с защищенной корочкой. «Русский дух» неудержимо пробивался сквозь иноземную оболочку, и нельзя сказать, что Первухин был не прав: голландский вариант «Брака в Кане Галилейской» под кистью русского мастера в самом деле стал напоминать картину боярского или купеческого пира.

Исследователь не мог оставить без внимания прекрасные иконы Ильинской церкви. Вопрос об их датировке и атрибуции не решен и до сих пор, хотя еще И. Е. Забелину были известны документы о написании местных икон и «деисусов» в 1660–1662 гг. мастером из далекого Усолья Камского Федором Зубовым²³. И тем не менее все обстоит не так просто: некоторые иконы явно сохранились от значительно более раннего времени, другие, наоборот, были созданы ближе к концу XVII в. (главный вклад в изучение этой проблемы внесли ярославские ученые — Т. Е. Казакевич и И. П. Болотцева²⁴). Неизвестна и дата изготовления существующего резного иконостаса. Н. Г. Первухин относил его к середине XVIII в., но, скорее всего, иконостас главного храма исполнили в то же время, что и не дошедший до нас иконостас Покровского придела, — в середине 1690-х годов. Датировки Н. Г. Первухина часто спорны, но заслуживают внимания как одна из первых попыток определить место этих памятников в русском искусстве XVII столетия.

Подробность и пристальность изучения Ильинской церкви у Н. Г. Первухина проистекали не от академического педантизма, а от горячей любви к предмету исследования. Поэтому ученый и понимал его глубже и органичнее, чем многие его коллеги. Каждый упрек в адрес столь совершенного творения, как церковь Ильи Пророка, вызывал у него стремление объяснить, ответить, доказать. Ему, например, очень нравилось действительно изящное завершение шатров Ризоположенского придела и колокольни, а местный краевед И. А. Тихомиров счел их верхи неэстетично притупленными. Н. Г. Первухин с достоинством замечает в ответ: «Думается, более острое их завершение слишком не гармонировало бы с тяжеловатой шириной пятиглавия летнего храма»²⁵. Тот же Тихомиров объяснил несовпадение выступов-лопаток с верхними полукружиями закомар на южной и северной стенах тем, что храм пострадал и был небрежно восстановлен после пожара 1658 года. Н. Г. Первухин не может поверить, что Скрипины могли допустить такую небрежность при восстановлении своего «богомолья». Он видит возможную причину такой неправильности в желании определенным образом расположить окна, в результате чего лопатки как бы оторвались от закомар, и добавляет, что в XVII в. это никого не волновало: ведь главным был западный фасад церкви. Кстати, здесь Тихомиров выступил с точки зрения «классициста», привыкшего к симметрии и точным соответствиям; Первухин же понял суть творческого метода зодчих XVII столетия, гораздо более свободного и живого.

Надо думать, ученого раздражала поверхность некоторых авторов, не дававших себе труда разобраться в истории формирования художественного ансамбля Ильинской церкви. Так, И. Э. Грабарь объявил фрески галерей подражанием росписям собора Толгского монастыря и

датировал их началом XVIII в. на основании сравнения двух сцен «Столпотворения Вавилонского». Н.Г. Первухин в ответ высказал предположение, что столичный автор сделался жертвой «какого-то странного недоразумения, так как разбираемый им снимок даже не принадлежит к росписи знаменитого ярославского монастыря... Что же касается утверждения г. Грабаря, что “иначе это и быть не могло, ибо паперть построена во всяком случае позже самого храма”, то Скрипинская опись, скрепленная храмоздателями 20 апреля 1651 г., уже говорит о папертях и палатах под ними»²⁶. Конечно, ярославский исследователь прекрасно понимал, что «странное недоразумение» заключалось в недостаточном знании предмета, и не без иронии выявил это для своих читателей.

Понятно, что некоторые положения книги Н.Г. Первухина сейчас выглядят устаревшими. Мысль о влиянии на русское каменное церковное зодчество (и, в частности, на церковь Ильи Пророка) композиций и декора деревянных жилых хором, очень популярная после появления в 1900 г. книги И.Е. Забелина «Русское искусство. Черты самобытности в древнерусском зодчестве», была порождена идеологией славянофильства. В действительности архитектура допетровской Руси отнюдь не замыкалась в узких локальных рамках: та же Ильинская церковь гораздо ближе к московскому Успенскому собору, построенному итальянцем Аристотелем Фиораванти, чем к бедным «клетским» храмам русского Севера или даже к богатым купеческим хоромам. Да и скромность убранства и некоторая тяжеловесность пятиглавия церкви Ильи Пророка, вопреки мнению Н.Г. Первухина, объясняется не «вкусами деревенской Руси» и не запретом патриарха на строительство шатровых храмов (кстати, во время строительства Скрипинских такого запрета еще не существовало). В облике одной из главных построек ярославского посада сказался вкус заказчиков к монументальным, торжественным формам, достойным не только Ярославля, но и соборной площади Московского Кремля. Не могло быть в Ярославле XVII века и «глухого язычества», которое видится исследователю в мотивах белокаменной резьбы — двуглавых орлах, цветках, крылатых грифонах и неясытях (пеликанах). Орлы, скорее всего, должны были наводить на мысль о связи храмоздателей с царским двором, грифоны — обычный мотив как восточного, так и западноевропейского искусства, а неясыть служила символом христианского милосердия, поскольку эта птица, по средневековым представлениям, кормит детей собственной кровью. Однако общее увлечение родной древностью, седым язычеством, вызвавшее к жизни картины Н. Рериха и музыку И. Стравинского, затронуло и такую художественную натуру, как Н.Г. Первухин.

Едва ли не главными чертами Н.Г. Первухина как исследователя были особая эстетическая восприимчивость и умение четко, образно и поэтично передать свое впечатление от произведений искусства, будь то архитектура, фрески или иконы. Достаточно сравнить приведенное выше описание интерьера Ильинской церкви И.А. Вахрамеевым с тем, которое дал в своей книге Н.Г. Первухин. Собственно говоря, ученый отмечает то же самое — высоту храма, обилие света, красочные фрески, резной иконостас и даже желтые свечи, которыми так гордился его предшественник, — но если у Вахрамеева текст напоминает инвентарную опись, то у Первухина он становится почти поэтическим гимном²⁷. Исследователь согласен, что ярославское искусство XVII века — закат «святого искусства древней Руси», однако этот закат виделся ему ослепительно прекрасным. Пышность, великолепие, величавость, легкость, грациозность, изящество



Брак в Кане Галилейской. Прорись фрагмента гравюры Библии Борхта

— таковы эпитеты, особенно часто прилагаемые им к художественному ансамблю Ильинской церкви. Н.Г.Первухин решительно не мог согласиться с уничижительной характеристикой, данной И.Э.Грабарем, с его мнением о лубочности ильинских фресок, о забвении мастерами некоторых «монументальных задач стенописи», об «убийстве» главных тем многочисленными подробностями. Надо думать, что задача монументальности как таковой никогда не стояла перед мастерами средневековья: главным для них была передача содержания — сакрального, поучительного, душеполезного. Каждая эпоха выражала это содержание в тех формах, которые были наиболее близки и понятны молящимся, и поэтому искусство в XVII в. было не таким, как предшествующее или последующее.

С точки зрения Н.Г.Первухина, сравнение фресок Ильинской церкви с пестрым ковром поверхностью: только «обычный, мимолетный посетитель, залюбовавшись игрой солнечных пятен по узорной декорации стен, воспримет многие уголки этой росписи как нарядный ковер мастерски подобранных красок, но внимательный взор постоянного богомольца невольно останавливается то на одном, то на другом замысле в этих стройных рядах святой живописи»²⁸. В стенописях главного храма художники (и в первую очередь Гурий Никитин) дали свою интерпретацию житийных и евангельских сюжетов. Например, Илья Пророк в трактовке Гурия Никитина «более сдержанно-грустен, чем ревностно-гневен», и ученый объясняет это характером русской жизни XVII в., духом эпохи «тишайшего» царя Алексея Михайловича и наследовавшего ему Федора Алексеевича. Жизненные детали, жанровые сцены не мешают восприятию главного, поскольку основные действующие лица в любой композиции выделены особо.

Росписи паперей также полны смысла: они тяготеют к символизму, который возносит мысль «в мир таинственного родства земных вещей с небесными образами»²⁹. Ветхозаветные сцены отвечают значению галереи-паперти как преддверия храма (так и Ветхий Завет служит преддверием Нового); эсхатологический цикл говорит о грядущих судьбах мира и человека; «бытовой» назидает, как нужно вести себя, чтобы заслужить после смерти Царствие Божие. Но даже Страшный суд, по наблюдению Н.Г.Первухина, проникнут благостным настроением: муки грешников не акцентированы, серые озорные бесенята скорее смешны, чем страшны, и весь суд в целом является не гнев Судии, а торжество правды и милосердия. В литературности сюжетов ученый видит не столько недостаток, сколько достоинство: книги дают художнику новые сюжеты и образы, они одухотворяют его творчество и углубляют смысл линий и красок, приближая искусство к жизни (здесь, конечно, содержится скрытая полемика с концепцией «искусства для искусства», повлиявшей на художественные предпочтения И.Э.Грабаря).

К сожалению, впоследствии наблюдения Н.Г.Первухина о «жизненности» искусства XVII в. были истолкованы как «обмирщение» религиозной живописи, когда «религиозный миф под кистью радостно и по-светски настроенного художника перерождается, с одной стороны, в занятную сказку, с другой стороны — в жанровую сцену из современного быта»³⁰. Сказочность, по мнению Н.Г.Первухина, действительно была присуща ярославским стенописям, но этот ученый справедливо понимал ее как фольклоризацию Священной истории, то есть форму освоения и принятия сакрального текста народным сознанием. Той же цели служила и «жанровость», включавшая, например, евангельское повествование в русский бытовой контекст и тем самым приближавшая его к русскому богомольцу, к его чаяниям и нуждам. Мысль о вытеснении религиозного начала из фресок XVII в. никак не могла родиться у сына тверского священника, понимавшего это искусство изнутри, а не извне.

С 1953 г. начала выходить в свет новая «История русского искусства» под редакцией И.Э.Грабаря. Оценка русской живописи XVII в. в этом издании стала более благоприятной по отношению к искусству царских изографов, где стали обнаруживать «реалистическое начало». Однако ярославские стенописи во вводной, теоретической статье подверглись осуждению: «В противоположность передовым тенденциям, отразившим процесс поступательного движения всей русской культуры XVII века, в изобразительном искусстве настойчиво дают о себе знать и тормозившие его развитие тенденции, проявлявшиеся в живописи в усилении



Апостол Павел перед синедрионом. Фреска северной стены церкви Ильи Пророка



Испеление Неемана пророком Елисеем. Фрагмент фрески западной стены церкви Ильи Пророка

декоративно-плоскостного начала. Многофигурные фресковые композиции обычно распластываются по плоскости стены, покрывая ее сплошным ковровым узором. Располагая фигуры, художник стремится не столько к смысловой выразительности изображения, сколько к тому, чтобы по возможности заполнить ими плоскость. Чередование мелких, ярких, красочных пятен, равномерно распределенное по всей поверхности икон и фресок, придает им сходство с пестрым многоцветным ковром³¹. Что можно возразить на это? Опять перед нами взгляд «обычного, мимолетного посетителя», о котором писал Н. Г. Первухин, взгляд случайного человека, равнодушно скользящий по поверхности вещей и явлений. Так европеец, впервые увидевший арабскую вязь, может счесть ее декоративным узором.

Тем не менее сила художественного воздействия ильинской росписи была столь высока, что при непосредственном обращении к ней в главе о живописи XVII в. негативная оценка оказалась затушеванной. И здесь, естественно, говорилось о преобладании светских моментов над религиозными, о стремлении художников не столько выразить смысл событий, сколько создать эффектное распределение цветовых пятен, но все же фрески церквей Ильи Пророка и Иоанна Предтечи в Толчкове были признаны лучшими достижениями ярославских мастеров последней четверти XVII столетия³². О монументальности ильинских росписей и господствующем в них «великом чувстве ритма» несколько позже писала и М. А. Некрасова, исследовавшая связь фресок и архитектуры³³. Однако в «Очерках русской культуры XVII века», подготовленных издательством Московского государственного университета, опять повторялись набившие оскомину слова об «орнаментальном декоративном ковре» и о том, что художников больше всего интересовало «цветовое равновесие росписи»³⁴.

Отношение к искусству XVII в. как к чему-то неполноценному и второсортному, выраженное на страницах серьезных академических изданий, на многие годы отвратило большинство исследователей от изучения русской живописи этой эпохи. Лишь немногие, и в первую очередь Вера Григорьевна Брюсова, посвятили себя сохранению и исследованию «опального» искусства. Итогом работы В. Г. Брюсовой стала ее фундаментальная монография «Русская живопись XVII века», опубликованная в 1984 г. Стенописи церкви Ильи Пророка получили в ней высокую оценку, хотя и там автор противопоставляет «дух новеллы», свойственный, по ее мнению, ильинским росписям, «серезному и возвышенному искусству», к которому позднее возвратился Гурий Никитин.

В последнее время концепция «обмирщения» русского искусства XVII в. была подвергнута критике³⁵. Любовь художников к реальному миру, интерес к заморским диковинкам и бытовым подробностям, повышенное внимание к эстетическим качествам самой живописи не были связаны с умалением или оскудением их религиозного чувства. Происходило не обмирщение святого, а своеобразное воцерковление мирского: окружающий мир виделся прекрасным в качестве творения Божьего и, конечно, был достоин запечатления в иконах и фресках. Авторы ильинских фресок — не ткачи-ковродельцы; их произведения носят печать глубокой религиозной мысли, которая осталась непонятой как эстетами «серебряного века», так и атеистически настроенными учеными советского периода. Но именно об этом и писал Н. Г. Первухин: «Еще не всмотревшись в эти цветные ленты, чувствуешь, что некая единая мысль связала их каким-то

идейным единством, и художественное чувство слило обилие живописного материала в один прекрасный гимн Творцу мира и красоты этого мира»³⁶.

Книга ярославского исследователя, несомненно, является памятником своей эпохи — начала XX столетия. Но столь же несомненно, что она продолжает жить в современной науке и ее потенциал далеко не исчерпан. Опередил ли ее автор свое время, или наше время обернулось вспять? Очевидно, отчасти справедливо и то, и другое. За девяносто без малого лет, прошедших со дня первого издания книги, накопилось немало фактов — дат, документов, сведений, — которых Первухин не знал. Но он оказался прав в основном, что так упорно отрицали на протяжении этих десятилетий: суть этого прекрасного, наивного, пестрого, жизнерадостного искусства — не в «реализме» или «бытовизме», а в приближении «человека к Богу и Бога к человеку».



ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Серебренников С. Церковь св. Пророка Ильи в Ярославле // Ярославские губернские ведомости. 1850. № 42. Ч. неофиц. С. 408.
- ² А.М.Павлинов упоминал о церкви Ильи Пророка и ее надпрестольной сени в статье «Древности ярославские и ростовские», опубликованной в сборнике «Труды VII археологического съезда в Ярославле 1887 г.» (М., 1892. Т. 3).
- ³ А.А.Израилев посвятил храму две работы: «Усыпальница при Ярославской градской Ильинской каменной церкви, построенной в 1650 г.» (Ярославль, 1896) и «Ярославская град-ская церковь святого пророка Илии, в которой имеется редкая святыня — часть ризы Господа нашего Иисуса Христа» (М., 1897).
- ⁴ Пятницкий Н. Ильинская церковь в городе Ярославле. Ярославль, 1906.
- ⁵ Забелин И. Е. Материалы для истории русского иконописания // Временник Московского Общества истории и древностей Российских. М., 1850. Т. 7. С. 23 и сл.
- ⁶ Покровский Н. В. Стенные росписи древних храмов греческих и русских. М., 1890. С. 123–130.
- ⁷ Вахрамеев И. А. Церковь во имя святого и славного пророка Божия Илии в г. Ярославле. Ярославль, 1906.
- ⁸ Грабарь И. Э. Стенные росписи XVII века // История русского искусства. М., [1915]. Т. 6. С. 481.
- ⁹ Там же. С. 495.
- ¹⁰ Н.Г.Первухин не учел этого и перевел «189» на современное летоисчисление как 1681 г.
- ¹¹ Первухин Н. Г. Церковь Илии Пророка в Ярославле. М., 1915. С. 63.
- ¹² Брюсова В. Г. Фрески Ярославля XVII — начала XVIII века. М., 1969. С. 85–86.
- ¹³ Добровольская Э.Д. Ярославль. М., 1968. С. 82.
- ¹⁴ Первухин Н. Г. Указ. соч. С. 43.
- ¹⁵ Брюсова В. Г. Русская живопись XVII века. М., 1984. С. 99–100.
- ¹⁶ Каткова С. С. Иконописание — семейное ремесло костромских изографов XVII века // 350 лет церкви Ильи Пророка в Ярославле. (1650–2000): Статьи и материалы. Ярославль, 2001. С. 58.
- ¹⁷ Первухин Н. Г. Указ. соч. С. 45.

- ¹⁸ Н.Г.Первухин предполагал, что росписи сводов могут принадлежать Василию Миронову и Фоме Ермилову, которые уже исполняли аналогичную работу в московском Успенском соборе «над алтарями». Однако ученый неверно понял указание на местонахождение росписей: они находятся на восточной стене, но не внутри, а снаружи собора, и их иконография не имеет ничего общего с росписями сводов Ильинской церкви.
- ¹⁹ Первухин Н. Г. Указ. соч. С. 37.
- ²⁰ Суслов А.И., Чураков С.С. Ярославль. М., 1960. С. 233.
- ²¹ Первухин Н. Г. Указ. соч. С. 20.
- ²² Библия Борхта была введена в научный оборот в качестве иконографического источника русской иконописи XVII в. автором настоящей статьи (см.: Бусева-Давыдова И.Л. Новые иконографические источники русской живописи XVII в. // Проблемы позднего Средневековья: Образ и смысл. М., 1993. С. 193–204).
- ²³ Забелин И. Е. Указ. соч. С. 37–39.
- ²⁴ Казакевич Т. Е. Иконостас церкви Ильи Пророка в Ярославле и его мастера // Памятники русской архитектуры и монументального искусства: Материалы и исследования. М., 1980. С. 13–63; Болотцева И.П. Иконы церкви Ильи Пророка / Публ. подгот. Т.А.Рутман // 350 лет церкви Ильи Пророка в Ярославле (1650–2000): Статьи и материалы. С. 203–219.
- ²⁵ Первухин Н. Г. Указ. соч. С. 12.
- ²⁶ Там же. С. 22.
- ²⁷ См.: Там же. С. 40.
- ²⁸ Там же. С. 45.
- ²⁹ Там же. С. 18.
- ³⁰ Михайловский Б. В., Пуришев Б. И. Очерки истории древнерусской монументальной жи-вописи со второй половины XIV до начала XVIII в. М., 1941. С. 145.
- ³¹ История русского искусства. М., 1959. Т. 4: Семнадцатый век и его культура. С. 39.
- ³² Там же. С. 436.
- ³³ Некрасова М. А. Новое в синтезе живописи и архитектуры XVII века (роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле) // Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964. С. 89–109.
- ³⁴ Очерки русской культуры XVII века. М., 1979. Ч. 2. С. 231.
- ³⁵ См., напр.: Бусева-Давыдова И. Л. О так называемом обмирщении русского искусства XVII века // Филевские чтения. М., 1994. Вып. 7. С. 18 — 32.
- ³⁶ Первухин Н. Г. Указ. соч. С. 40.

М. А. Румян

КРАЕВЕД, ПРОСВЕТИТЕЛЬ, ГРАЖДАНИН

Труды и дни Нила Григорьевича Первухина

Kнига «Церковь Ильи Пророка в Ярославле» Нила Григорьевича Первухина стала одной из вершин научного творчества этого удивительно многогранного человека, просветителя и организатора, стоявшего у истоков практически всех направлений ярославского краеведения и культурного строительства первых десятилетий XX в. В истории изучения художественного наследия Ярославля, в первую очередь неповторимого облика храмов этого красивейшего волжского города, ему, не ярославцу по рождению, принадлежит особое место.

Нил Григорьевич — седьмой, младший ребенок в большой семье протоиерея Григория Первухина — родился 23 мая 1874 года в Твери. Григорий Петрович, один из самых известных чинов белого духовенства епархии, прослужил настоятелем Тверского кафедрального собора пятьдесят лет, до своей кончины в 1898 г. Воспоминания о нем как о человеке строгой жизни, широкого образования, славившемся ораторским искусством, на долгие годы сохранились у людей, его знавших. За пастырское служение, преподавательскую деятельность в духовной семинарии и Тверской классической гимназии он вместе с семьей был приписан в 1877 г. к дворянскому сословию¹. В советские времена его потомкам пришлось в анкетах писать: «из дворян», добавляя в скобках и о священстве отца...

Любовь к отечественной истории и культуре — фамильная черта Первухиных: сам Григорий Петрович собрал материалы для книги «О тверских иерархах», его старший сын Николай стал известным археологом-этнографом, историей Тверского края занимался другой сын — Арсений. В здании тверской мужской гимназии, где учился Нил Первухин, размещался губернский музей — так с ранних лет определился его жизненный путь. В автобиографии он подчеркивал значение и семьи, и музея в формировании своего увлечения историей и музейным делом: «Семья дала уклон к педагогической деятельности (отец, два брата, дядя, зять были педагогами); близость Тверского музея, где тогда работал близко знакомый с отцом прекрасный музеевед А. К. Жизневский, и пример старшего брата, небезызвестного в русской науке своими трудами по этнографии, археологии и языку вотяков (он умер в Вят-ской губ., завещав свои коллекции Московскому Историческому музею), рано развили интерес к истории, искусству и этнографии»².



© ГАЯО

Н. Г. Перву欣 – преподаватель Мариинской гимназии в Ярославле. 1899 г. Фото А. фон Свейковского

лет, уже навсегда оторванный от Ярославля, Нил Григорьевич напишет: именно этот «древний русский город, имеющий до шестидесяти древних памятников архитектуры, первый в мире по количеству стенных росписей XVI–XIX вв., хранящий в себе огромные сокровища резьбы, тканей, старого ювелирного дела, — окончательно укрепил мою любовь к родной старине, в частности к древнерусскому искусству»⁴.

С самых первых месяцев своей жизни в Ярославле молодой преподаватель начал принимать живое участие в культурной жизни города, интересоваться его историей. Он был привлечен в ряды Ярославской губернской ученой архивной комиссии (ЯГУАК), созданной в 1889 г., — к «разборке рукописей и работам по ее музею — «Древлехранилищу». Здесь завязались его первые связи с будущими многолетними соратниками по краеведческой работе П. А. Критским, И. А. Лазаревым и, конечно же, с архивариусом комиссии — Илларионом Александровичем Тихомировым. В 1900 г. Н. Г. Перву欣 был избран в действительные члены ЯГУАК — он стал едва ли не самым молодым ее участником⁵. А в свободные от службы и этих занятий дни, как пишет Нил Григорьевич в автобиографии, он «изучал стенные росписи, взяв своей основной темой отражение в них старого русского быта, древней письменности наших предков».

Как нам известно, первое появление печатного слова Нила Григорьевича произошло в 1899 г., в ярославской газете «Северный край» было напечатано стихотворение «Истина»:

Дети Григория Петровича, кроме Николая, кандидата Московской духовной академии, не стали священниками — отец «при всей своей духовной значимости не хотел, чтобы сыновья шли по духовному званию». Интересно отметить в поколении ровесников Н. Г. Перву欣а совершенно неизученный феномен очень активного участия в общественной и культурной жизни России «поповских сыновей», не пошедших по стопам отцов.

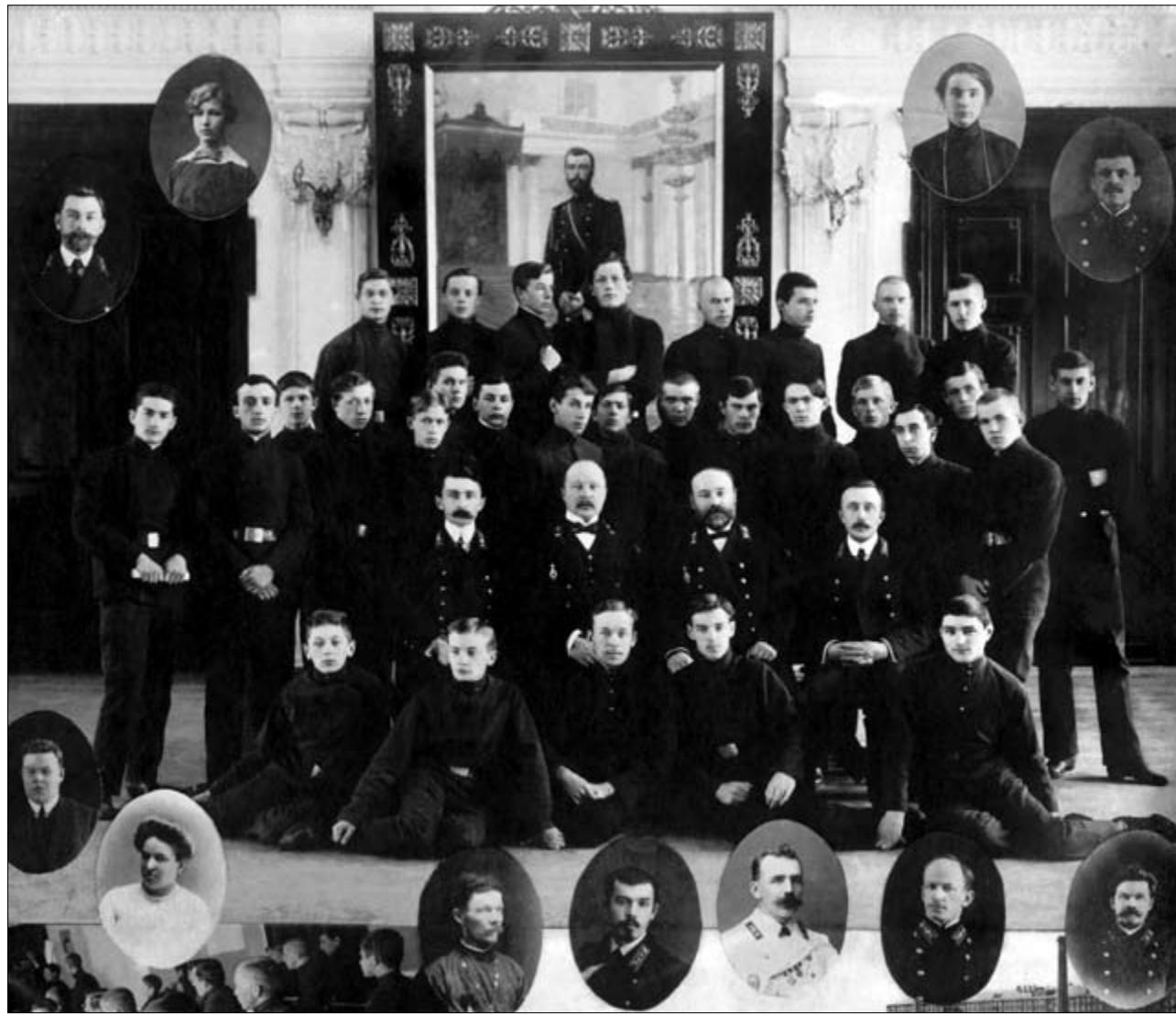
В 1892 г. Н. Г. Перву欣 окончил Тверскую гимназию с серебряной медалью, в аттестате зрелости отмечались его «отличные успехи в науках, в особенности же в древних языках и истории». В этом же году Нил Григорьевич подал прошение на имя ректора Московского университета о принятии на историко-филологический факультет. По завершении обучения в 1896 г. с дипломом 1-й степени³ он получил назначение преподавателем истории русского языка Мариинской женской гимназии в Ярославле — городе, который стал его судьбой. Через пятьдесят

Ищут ее от начала творенья
В блеске небесных светил;
Ищут в пучинах сухих умозренья,
В море ученых чернил;
В бездне немой океана глубокого,
В пламенных недрах Земли,
В каменных сфинксях Египта далекого,
В тысячелетней пыли;
Ищут в покое и вечном движении,
Ищут в воде и огне —
В каждой пылинечке, в каждом явлении;
Бодрствуя ищут, во сне...
«Вот она, — скажет один, — где скрывается». —
«Нет», — грозно спорит другой.
Спор разгорается, бой затевается —
Истины жажды в борьбе забывается...
Даст ли нам истину бой?!⁶

А первая исследовательская публикация Н. Г. Первухина вышла в 1902 г. Статья «Святитель Димитрий Ростовский как педагог» посвящена малоизвестной странице деятельности митрополита на Ростовской кафедре — созданию «первой элементарной народной школы на Руси» и пятилетнему руководству этим Ростовским училищем. Статья помогает нам понять педагогические



Здание Мариинской женской гимназии на Пробойной (ныне — Советской) улице. Конец 1890-х годов
Фото А. Ф. Баршевского



© ГАЯО

Ученики и преподаватели Ярославского реального училища в актовом зале. Инспектор Н. Г. Первухин и директор Н. С. Соколов сидят во втором ряду (2-й и 3-й). 1910-е годы. Фрагмент листа фотоальбома

принципы Нила Григорьевича. Формулируя вклад Димитрия Ростовского в русскую педагогику, он пишет о близких ему идеях, положенных Святителем в основание новой школы: «Двести лет тому назад в нашем Ростово-Ярославском крае им впервые были применены к великому делу образования те начала, которые с новой силой провозглашены недавно как идеал современной школы. Эти начала: искреннее христианское направление, семейная близость учащих к учащимся и победа свободного, живого отношения к делу над схоластикой мертвой рутиной». В качестве образца взаимоотношений духовного наставника-педагога и учеников Первухин приводит слова одного из молодых школьников о Святителе: «Лицу святительства Вашего предстоит, верую, что Вы той же благости к детям, как и Господь был на земле, давая детям к себе путь невозбранный...»⁷.

В 1904 г. Нила Григорьевича перевели на три года преподавать русский язык и историю в Рязанскую первую мужскую гимназию⁸. Там он продолжает свои научные занятия — становится членом Рязанской ученой архивной комиссии, а также хранителем историко-этно-графического музея. В эти годы Первухин обнародовал свои первые искусствоведческие научные работы, которые



© ГАЯО

Здание Ярославской Городской думы на Плац-парадной площади (ныне — ул. Челюскинцев).

Ярославское реальное училище занимало его левое крыло. 1910-е годы. Фото А. Н. Никаноровой

суммировали результаты его ярославских изысканий: «Стенописные композиции в церковных галереях г. Ярославля и Борисоглебского собора» и «О символизме старой русской иконописи»⁹.

Нил Григорьевич не случайно заинтересовался росписями галерей русских храмов. Он отмечал, что «архитектура ярославских церквей знает одну форму, которая развилась вне зависимости от византийских традиций, скорее являясь продуктом русских, даже чисто местных северных условий: это те галереи, которые низким, но широким поясом охватывают четырехугольник храма со всех сторон кроме алтарных полукружий». Именно здесь «работе иконописных мастеров открывался новый простор», который не сковывал фантазию изографов, а давал дополнительную свободу для их творчества. Благодаря этому мы и «имеем в галереях церквей Ярославского края богатейший иконографический материал, крайне разнообразный по содержанию, своеобразный по замыслу»¹⁰. В этой работе Первухин впервые сформулировал основные направления иконографической программы галерейных росписей ярославских храмов.

В 1907 г. Нила Первухина переводят инспектором в женскую гимназию Коломны¹¹, но в уездном городке ставшая уже привычной активная творческая жизнь практически невозможна: в старинной Коломне при всем обилии памятников старины «не было ни музея, ни архивной комиссии». Он хлопочет о переводе назад в Ярославль. Вернувшись в 1910 г. на волжские берега инспектором Ярославского реального училища, Н.Г.Первухин вновь включается в работу ЯГУАК, становится секретарем Ярославского отдела общества защиты и сохранения в России памятников истории и старины.

Педагогическая работа Н.Г.Первухина была вполне успешной: он дослужился до чина статского советника, был награжден орденами Св. Станислава 2-й и 3-й степени, Св. Анны 3-й степени, медалями в память Отечественной войны 1812 года (на Владимирской ленте) и в память 300-летия дома Романовых¹².



Участники III Областного археологического съезда во дворе дома Владимираского дворянского собрания, где проходили заседания.



© ГАЯО

Н. Г. Первуход — 8-й слева в первом ряду. В третьем ряду 6-м слева стоит И. А. Тихомиров. 24 июня 1906 г. Фото В. В. Иодко

Нил Григорьевич хорошо понимал, что настояще образование и воспитание подрастающего поколения не могут и не должны ограничиваться обязательной суммой знаний. 1910-е годы в России были временем стремительного роста экскурсионного движения, в основном молодежного, волной захватившего учебные заведения необъятной Российской Империи — «после трудов Васнецова, Рериха... Грабаря... новый смысл, вечную красоту стали мы видеть в тех древних дивах нашего художественного творчества, которыми богаты исторические области русской земли»¹³.

В 1911 г. при реальном училище была создана экскурсионная комиссия. Председателем ее стал директор училища Н. С. Соколов, а инспектирующий преподаватель Первухин принял самое активное участие в практическом становлении туристического дела. При училище открылась комната для приема молодых экскурсантов, в ней останавливались ученики из Москвы и Казани, Харбина и Киева, с Дальнего Востока и Кавказа. Условия проживания там были крайне просты: за 5 копеек в день предлагались тюфяк, набитый соломой, кипяток и посуда для чая, обеды отпускались в дешевой народной столовой. Членам комиссии удалось добиться льготных цен на проезд городским трамваем, при желании за небольшую плату экскурсантам выделялись отдельные вагоны. Сопровождали их по городу руководители — так тогда называли экскурсоводов — из числа местных краеведов¹⁴.

Постепенно, приобретая опыт в организации школьных экскурсий, Н. С. Соколов, Н. Г. Первухин и их единомышленники по Ярославской экскурсионной комиссии пришли к выводу о необходимости периодического туристического издания, где можно было почертнуть полезные сведения о новых интересных маршрутах, обменяться информацией. Огромное число путешественников нуждалось в помощнике и проводнике. Не случайно новый журнал появился в Ярославле — город стоял на перекрестке экскурсионных путей, отсюда часто начинались туристические маршруты по Волге. «Русский экскурсант» фактически сразу стал всероссийским: корреспонденты у него нашлись в обеих столицах, Саратове и Вятке, Мологе и Рыбинске, Владивостоке и Архангельске, Ялте и Рязани... Несмотря на небольшую стоимость подписки, журнал был хорошо издан, богато иллюстрирован, описания некоторых маршрутов даже снабжались картами.

Цель нового издания была определена редакцией во вступительной статье: «Раскрыть глаза подрастающих поколений на дивную картину нашей Родины, дать им почувствовать все обаяние русской природы... быть чутким проводником по живому музею русского искусства, древнего и нового, будить в молодых сердцах лучшие чувства, которые может дать человеку созерцание прекрасного»¹⁵.

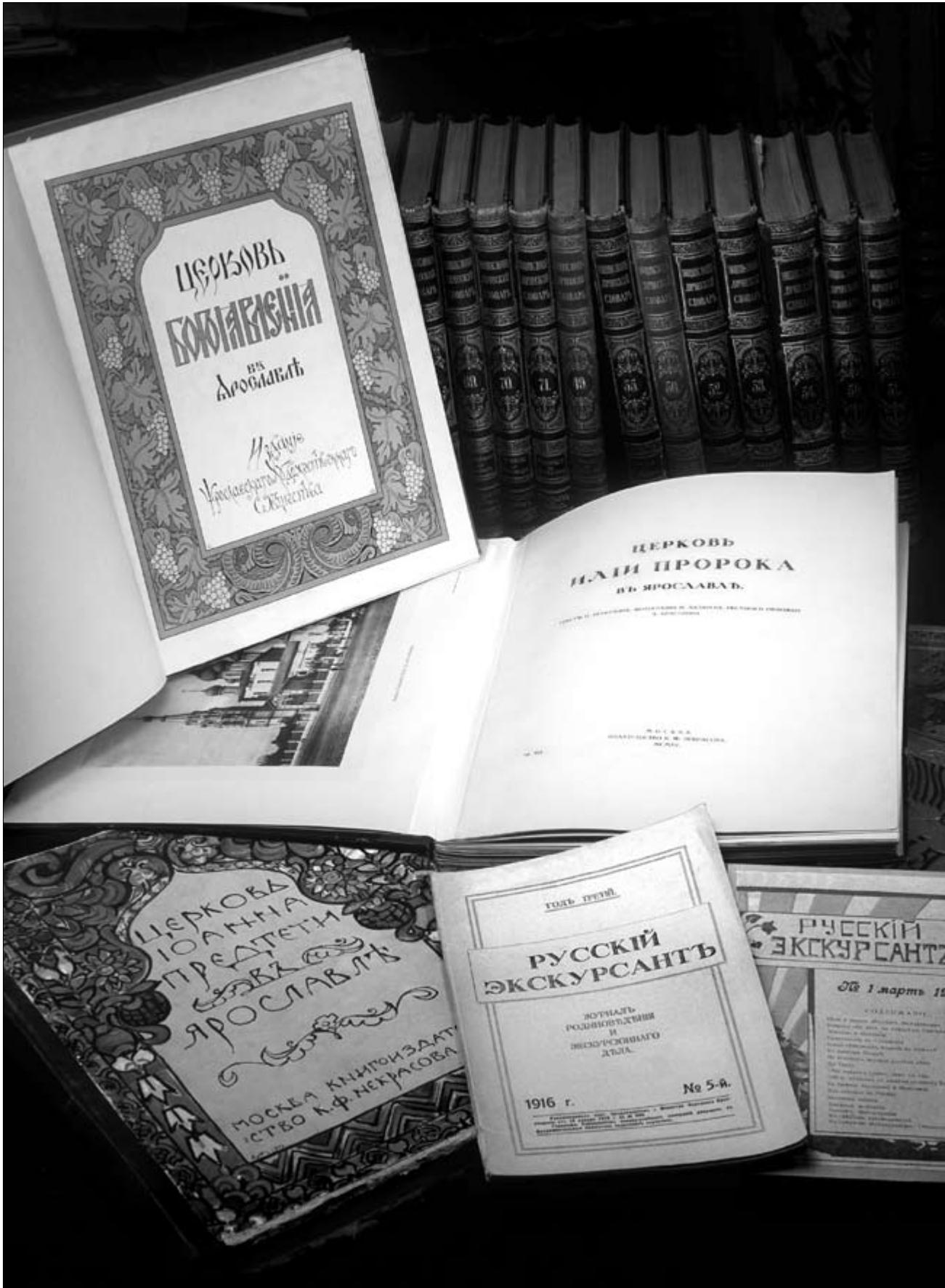
Нил Григорьевич не только участвовал в редактировании журнала с первого по последний номер, но и выступал на его страницах как автор очерков, статей по теории и практике экскурсионного дела, редакционных материалов, рецензий¹⁶. Его перу принадлежат живые, увлекательные рассказы, воссоздающие реалии уже ушедшей жизни: «Под святыми кедрами» — о посещении Толгского монастыря — и «По историческим святыням Русской земли» — о Борисоглебских слободах¹⁷. Последний был приурочен к 300-летию со дня кончины «героя безвременья» Преподобного Иринарха-затворника, благословившего князя Дмитрия Пожарского на освобождение Москвы от тушинского вора — Лжедмитрия II. А начинается он с описания праздничного Ростова Великого: «...город гудел знаменитым ростовским звоном. Это не обычный соборный или монастырский трезвон, порой очень торжественный и складный, но не выдержаный в

строго музыкальных ладах. Колокола Ростовского кремля настроены в определенные тоны; но их мощные созвучия не напоминают и подобранные по нотам куранты, которые, например, так меланхолично отбивают мелодию на Спасских воротах в Москве или в Петропавловской крепости. Мощь металла (главный колокол “Сысой Великий” весит 2000 пудов!), а главное — живое искусство звонарей, которых не заменит часовая машина, дают совершенно особенное, живое очарование этому единственному в России звону. Мелодии звона, которых сохранилось три или четыре, взяты из старинных духовных “концертов” конца XVII в. Так архитектурная роскошь в этом городе-музее гармонически дополнена и овеяна поэзией нашей музыкальной старины».

Один из номеров «Русского экскурсанта», почти полностью посвященный Волге, открывался статьей Первухина «Волга как материал для экскурсий»: «Трехтысячная большая дорога величайшей империи мира — Волга, как живой исторический альбом, развертывает перед туристом интереснейшие страницы былой и современной России... Для русского сердца почти и не будет роднее, милее, бесконечно разнообразнее, чем его кормилица Волга». Нил Григорьевич предлагал несколько маршрутов по Волге, описывал красоту русских городов, прелесть волжских ландшафтов, сказав в заключение: «Волга, как Илиада древнему греку, дает каждому русскому столько, сколько он в силах взять»¹⁸. Из всех волжских городов Нил Григорьевич неизменно отдает предпочтение Ярославлю — «красавцу Поволжья», «русской Флоренции», признаваясь, что «полюбил красоту его дивного, не тронутого временем искусства, которая так гармонично слита с ненаглядной поэзией Волги и мирного северного пейзажа»¹⁹.

Когда началась первая мировая война, стали невозможными поездки в воюющую Европу, а дальние экскурсии по стране зачастую отменялись из-за загруженности транспорта. Но в то же время, как отмечал Первухин в статье «Возможное будущее образовательных экскурсий», россияне, как и в войну 1812 года, чувствовали прилив «любви к Отечеству и народной гордости». В этих условиях он видел задачу журнала в воспитании патриотизма, а «сделать это можно только путем познания своей Родины во всем необъятном просторе и многообразии ее природы, истории и быта». Удивительна вера наших предков в величие и привлекательность России для других народов, эти чувства они не стеснялись высказывать: «Древние хранилища народного духа — Великий Новгород, Киев Златоверхий, столичный Владимир, Москва Белокаменная со всеми городами и всеми святыми Руши как бы загорелись не для одних нас новым блеском в ярких лучах вспыхнувшего народного самосознания. Страна, создавшая богатырей, достойна изучения самого тщательного, живого и любовного, и нет сомнения, что, как только дозволят внешние условия, экскурсии в Россию потекут из стран Запада, и горе будет нам, если они застанут русское общество и русскую школу неподготовленными, слабо знающими свою прославленную родину, ибо “только тот достоин уважения других, кто и к себе привык относиться с разумным уважением”»²⁰.

Журнал выходил в трудное время. Запланированную периодичность — девять номеров в год — удалось выдержать только во второй и третий годы издания. 1917-й — год революций — стал последним в его истории. Первая книжка вышла с опозданием, уже после февральских потрясений, — «вследствие исключительных событий, переживаемых нашей Родиной». Во вступительной статье к номеру Нил Григорьевич пишет: «В эти великие дни, о которых сложит свой вечный гимн история мира, одной мыслью полны умы сынов нашей Родины — о новой грядущей жизни России». Он не сомневается в том, что в новых условиях можно будет полнее «развивать личность, зарождая и укрепляя в ней любовь к России в бесконечном разнообразии ее разноплеменного быта,



Прижизненные издания книг Н. Г. Первухина и журнал «Русский экскурсант»
Фото студии «Д'АРТС»

в памятниках ее прошлого, в ее величавом искусстве и полной вечного очарования природе...»²¹. Как видим, коренной перелом в политической жизни страны вселял в души значительной части русской интеллигентии самые радужные надежды... Но в 1917 г. вышло всего четыре выпуска журнала, и, хотя последняя публикация последнего номера заканчивается словами «Окончание следует», свет не увидела больше ни одна книжка «Русского экскурсанта».

Это было уникальное издание, осуществленное благодаря Нилу Григорьевичу Первухину и другим нашим землякам — Н.С. Соколову, П.А. Критскому, И.А. Лазареву, М.А. Богдановичу, К.Л. Студитскому, Н.Г. Огурцову, И.А. Тихомирову, В.В. Энгельгардту. Именно они задавали тон и нужное направление журналу, печатались в нем, формировали редакционный портфель. Опыт подобного издания остался едва ли не единственным в дореволюционной России, да и сейчас далеко не удовлетворена потребность в таком интересном, заботливом собеседнике, помогающем полюбить и лучше узнать свою страну.

Деятельность Первухина в развитии экскурсионного дела в Ярославле опиралась на огромный и разносторонний багаж его знаний. Тем не менее в 1912 г., когда в Ярославле было открыто отделение Московского археологического института, он, отец семейства (к тому времени его супруга Надежда Сергеевна, которая была «красива, хорошо воспитана», скончалась, а на руках у Нила Григорьевича осталось четверо детей — Борис, Наташа, Георгий и Елена), автор самостоятельных научных работ, преподаватель, сам становится студентом. В 1915 г., окончив курс, он защищает кандидатскую диссертацию, за которую получает золотую медаль и предложение читать в Ярославском отделении лекции по истории древнерусского искусства.

Поразительна интенсивность жизни этого разносторонне одаренного человека: преподавание и воспитание своих детей, редактирование «Русского экскурсанта» и работа в экскурсионной комиссии училища, заботы по охране памятников и участие в деятельности губернской архивной комиссии. И, кроме всего этого, было еще плодотворное научное творчество. Позднее Нил Григорьевич писал в автобиографии: «В эти годы (1911–1917) я усиленно работал над своими тремя монографиями о наиболее знаменитых своим богатством древнерусского искусства и сохранностью памятниках зодчества и живописи XVII в.».

Речь идет о книгах, посвященных трем замечательным ярославским храмам — Иоанна Предтечи, Ильи Пророка (по которой, кстати, и была блестяще защищена диссертация) и Богоявления²². Значение монографий для русской культуры было признано после их появления сразу и навсегда. Печатавшиеся тиражами в 500 экземпляров, они быстро становились библиографической редкостью. Книги Первухина получили положительные рецензии в столичных журналах, вот что писал «Аполлон» после выхода монографии о церкви Иоанна Предтечи: «У нас не было изданий, разбирающих эту занимательную страницу древнерусского искусства. “Церковь Иоанна Предтечи” является первым публичным изданием в этой области. Книга издана очень тщательно и иллюстрирована рядом отчетливо воспроизведенных фотографий»²³. Здесь нельзя не упомянуть имя автора подавляющего большинства фотоснимков для этих изданий — выдающегося патриота Ярославля, председателя художественного общества Ивана Артемьевича Лазарева.

Трудно переоценить заслуги Н.Г. Первухина в осознании и увековечивании того культурного феномена, который носит название ярославская художественная школа. Он неоднократно подчеркивал, что «смелости и своеобразности некоторых строительных приемов этого (ярославского)

пошиба... удивляются современные зодчие. Ярославль создал собственное искусство, как и свой особый говор, очевидно не удовлетворяясь искусством, существовавшим в соседних областях». Многолетнее изучение своеобразия ярославских церквей было подытожено Н. Г. Первухиным, как популяризатором краеведческих знаний, в очерке «Художественная старина в ярославских храмах» для путеводителя «Ярославль в его прошлом и настоящем», изданного Ярославской экспедиционной комиссией в 1913 г.

В те годы Нил Григорьевич подготовил еще одну книгу, которую припомнят ему на допросах в НКВД в 1931 г. Как показал один из свидетелей, «Первухин, убежденный монархист, будучи членом ученой архивной комиссии, при приезде Николая 2-го принимал его в торжественной обстановке в стенах Музея и поднес ему свою книгу о Толгской Божьей матери со сплошным восхвалением самодержавия...»²⁴.

Все работы Нила Григорьевича написаны великолепным русским языком — легким, четким, ясным и образным — у него, безусловно, был литературный дар. Это он одним из первых заговорил о «золотом веке» Ярославля, а о городах Верхнего Поволжья — как о «северной Флоренции», пустил в обиход меткую характеристику местного купечества — «маленькие Медичи Ярославля». Кстати, даже сохранившиеся в архивах рукописи его деловых писем и служебных документов являются образцом безупречного стиля, а весьма немногочисленные правки в их текстах демонстрируют огромное уважение к слову.

Расцвет творческой активности Нила Григорьевича пришелся на перелом двух эпох. Позднее на вопрос следователя НКВД о политических убеждениях он напишет: «...до 14 года я принимал монархию как свойственную русскому народу форму правления, выработанную веками... Благодаря империалистической войне — второй ее половине, когда особенно стали вскрываться язвы строя, и особенно Распутинскому делу, я стал все отрицательнее смотреть на царский режим, и в 1917 г. принял Февральскую, а позже Октябрьскую революцию без какого-либо колебания. Тем более что новая власть сразу доверила мне два ответственных дела...»²⁵.

Не без гордости писал он об этих поручениях в автобиографии: «Когда началась Февральская революция, педагогические советы произвели перевыборы директоров, и я был первым выбранным директором Коммерческого училища и Торговой школы. С Октября училище было преобразовано в Советскую трудовую школу, в которую я был назначен директором». Но еще более востребованными в самых разных сферах деятельности оказались в новые времена его научный и организаторский таланты, и первое послереволюционное десятилетие стало для Нила Григорьевича удивительно кипучим периодом жизни. В 1921 году он уйдет с непосредственной педагогической работы в средней школе, посвятив ей 25 лет жизни, но с преподаванием не покрывает практически до конца своих дней.

Молодая республика создавала новые институты. В январе 1919 г. Главное управление архивов назначает Н. Г. Первухина уполномоченным «в деле охраны и разборки архивов Ярославской губернии». Уже к осени возглавленная им комиссия взяла на учет более ста фондов — так было положено начало ярославскому архиву. В Ярославле удалось спасти Виленский архив, часть жандармского, архивы семинарский, историка Корсунского, в Ростове начали разбирать архивы Шереметева, Титова, Кекина²⁶. В 1920 г. дела по архиву были переданы А. И. Смирнову, а Нил Григорьевич полностью переключается на другую, ставшую для него важнейшей, работу.



Во время артобстрелов Ярославля большевиками в июле 1918 года церковь Ильи Пророка тоже получила повреждения. Зима 1918/19 г. Фото И. А. Лазарева

Для сохранения богатейших коллекций, разбросанных по разным хранилищам города, в мае 1919 г. в Ярославском губернском отделе народного образования создается подотдел по делам музеев и охране памятников искусства, старины и природы — Яргубмузей. Этот орган получил большие полномочия в губернии — без его ведома и распоряжения «отныне не производятся никакие сломки и переделки старинных и художественных зданий — церквей, монастырских стен, келий, трапез, барских усадеб, дворянских и купеческих особняков, стильных беседок, ворот и т.п.»²⁷. В состав коллегии подотдела, структура и название которого впоследствии неоднократно менялись, вошел и Н.Г.Первухин. Одно из первых его предложений на этом посту — взять на государственный учет, как особенно ценные, церкви Ильи Пророка и Иоанна Предтечи, позаботиться об их охране. В ноябре 1921 г. Н.Г.Первухин был назначен руководителем Подотдела, в ведении которого находилась вся музейная система Ярославля.

В 1922 г. в губернии, как и повсюду в России, происходило изъятие церковных ценностей, преимущественно изделий из драгоценных металлов, эту «работу» осуществляла специально созданная Комиссия, которая имела отделения на местах. К счастью, в ярославскую подкомиссию экспертами с правом «окончательного суждения» о месте хранения ценностей были включены Н.Г.Первухин, К.Х.Прилепский, В.А.Перцев, А.И.Малыгин, И.И.Князев — во многом только благодаря знаниям и стойкости этих людей в Ярославле были оставлены и сбережены наиболее ценные произведения художественного серебра из храмов и монастырей города. Позднее, для пополнения коллекций созданного Музея церковной старины, некоторые реквизированные предметы церковной утвари, не имеющие большой художественной и исторической ценности, менялись на уникальные произведения из немногочисленных еще не закрытых храмов по договоренностям с их приходскими советами и настоятелями²⁸.



© ГАЯО

Здание Ярославской консистории и Братства Святителя Димитрия Ростовского за Богоявленской церковью,
в котором разместилась Ярославская художественная галерея. Начало 1920-х годов

Насколько значим и заметен был вклад Нила Григорьевича в дело культурного строительства тех лет, а иногда и какой гражданской смелости требовала эта работа, видно из решения профсоюза работников просвещения:

«Он [Н.Г.Первухин] является трудолюбивым, неутомимым работником на ниве народного просвещения. В период Революции и в настоящее время потратил немало труда и энергии для охраны памятников древнего зодчества в Ярославле от грозящей им опасности. Сейчас занят кипучей деятельностью по организации музеиного дела... В критические моменты он не задумывался обращаться в центр, когда не находил поддержки и встречал непонимание со стороны местных властей...

За упорный труд, за работу по изучению и сохранению памятников архитектуры и искусства в крайне тяжелых условиях Союз работников просвещения, гордясь присутствием в своих рядах такого неутомимого работника, выделяет Нила Григорьевича Первухина как “Героя труда”, каковое звание ему принадлежит по праву и достоинству»²⁹.

В октябре 1924 г. основной этап процесса музейного строительства в губернии завершился, в Ярославле был создан объединенный областной музей. Н.Г.Первухин стал его первым директором, оставаясь одновременно и руководителем Яргубмузея. В музей им были приглашены настоящие профессионалы, единомышленники, которых Нил Григорьевич хорошо знал по сотрудничеству в архивной комиссии, Губмузею, реставрационной мастерской (созданной в 1918 г. после июльской трагедии города). Заведующим музеем древнерусского искусства стал археолог В.А.Перцев, художественной галереи — художник А.И.Малыгин, исторического музея — К.Х.Прилепский, естественно-исторического музея — Н.И.Шаханин, научной библиотеки — А.Г.Богданович, в штате состояли И.А.Тихомиров, Н.В.Кузнецов.

Директор нового музея, помимо организационной работы, создания новых экспозиций, устройства выставок, выступал с публичными лекциями (лекция «Церковь Ильи Пророка как памятник

искусства» сопровождалась даже туманными картинами), водил художественно-археологические экскурсии по памятникам старины в Ярославле, Ростове, Романове, о которых заранее сообщалось в городских газетах. Книга отзывов посетителей церкви-музея — храма Ильи Пророка³⁰ заполнена благодарностями Нилу Григорьевичу за проведенные экскурсии: «Высоко авторитетное и любезное пояснение Н.Г.Первухина делает особо ценным посещение прекрасного памятника ярославской церковной старины».

Еще одна грань огромного вклада Нила Григорьевича в музейное строительство Яро-славского края — подготовка квалифицированных научных кадров для работы в создаваемых учреждениях культуры молодой Республики. Как известно, в 1916 г. он начал преподавать в Ярославском отделении Московского археологического института. Сохранившиеся документы свидетельствуют, что Н.Г.Первухин с 1918 г. участвовал в возобновлении работы отделения, по-прежнему занимая штатную кафедру истории русского искусства и древнерусской письменности³¹. Можно не сомневаться, что не без его личного участия были в институт приглашены профессорами М.В.Бабенчиков и А.И.Смирнов. Именно такие педагоги-практики могли давать «высшее историко-археологическое и художественное образование» и тем самым решать «задачи, поставленные перед отделением: подготовка квалифицированных работников для занятий в музеях, архивах, библиотеках, картинных галереях, экскурсионно-выставочных организациях и т. [п.]». Институт размещался в помещении Исторического музея на Советской площади³².

В 1921 г. при участии Нила Григорьевича было открыто Ростовское отделение Московского археологического института, где он также читал свой курс. Но уже через год в головном столичном институте началась реорганизация. Сначала было закрыто Ростовское отделение, нависла угроза и над Ярославским. Сохранились черновики писем Нила Григорьевича в Яргубнаробраз и в Губисполком с ходатайствами о сохранении ВУЗа как самостоятельного Ярославского археологического института. Он писал о том, что для успешной работы в любых организациях просвещения и культуры — музеях и архивах, художественных галереях и библиотеках — необходимо соединение теоретических знаний с практическим освоением достижений культуры, и именно уникальные богатства Ярославля, «города-музея», являются залогом такого соединения. С гордостью за alma mater Первухин указывал на вклад бывших выпускников Археологического университета А.И.Смирнова, Н.Г.Огурцова, В.И.Кошелева в науку, подчеркивая, что их исследования в основном связаны с местным материалом³³.

Профessor Первухин рассматривал Археологический институт и музей как составные элементы единого просветительского дела. Когда в 1922 г. решался вопрос о создании в Ярославле Музея церковной старины, Нил Григорьевич, понимая необходимость широкой общественной поддержки этого совсем неоднозначного для новой власти начинания, подготовил тексты ходатайств в губернский исполнительный комитет от имени ярославских институтов — государственного университета и отделения Московского археологического института. В письме от последнего говорилось, что Отделение, «имеющее одной из главных своих задач изучение народного быта и художественного творчества в его развитии от древнейших эпох до настоящего времени, горячо приветствует намерение Главмузея открыть в Ярославле специальный музей из предметов, изъятых согласно декрету ВЦИК по церквам Ярославской губернии для научного их использования Губмузеем. Если прежде сами ярославские храмы с их богатейшим подбором русской художественной старины были постоянным объектом изучения для слушателей института, то в настоящее время,

после изъятия церковных ценностей, главное значение для ознакомления студентов с характером развития стилей, особенно в прикладном искусстве, должен получить вновь организуемый музей, в котором будет собрано и научно классифицировано то, что осталось в Ярославле от его известных не только в русской, но и европейской науке художественных сокровищ³⁴.

После преобразования Ярославского университета в педагогический институт Н.Г.Первухин становится его преподавателем. Однако кафедра краеведения, которую он пытался создать, не укладывалась в постоянно реорганизуемую структуру пединститута. После 1926 г. он, доцент кафедры истории, возглавляемой профессором В.Н.Бочкаревым, ведет только специальный семинар по местной истории³⁵. Понимая, что любовь к малой родине должна за-кладываться еще со школьной скамьи, Нил Григорьевич создал при методическом отделе ГубONO (членом которого состоял все годы) школьную секцию для организации преподавания краеведения в ярославских средних учебных заведениях.

С именем Нила Григорьевича связаны практически все значимые события в послереволюционном ярославском «краеведном» движении. Важнейшей вехой в его истории явилось создание в 1923 г. краеведческой секции при естественно-историческом обществе с целью «всестороннего изучения истории Ярославского края». На первом организационном собрании Н.Г.Первухин был избран ее председателем и оставался на этом посту до 1929 г., когда отказался от руководства — «так как себя считаю некомпетентным в вопросах экономических, а это требовалось в связи с новым курсом советского краеведения на усиление работы в области изучения производит. сил». Организаторы секции определили ее основные задачи:

«Обратить внимание:

- 1)на собирание и сохранение памятников письменности прошлого и настоящего (дневники, письма, воспоминания, записки, семейные архивы и проч.;
- 2)на фиксацию современных новообразований, вызванных революцией, но не удерживающихся в жизни...
- 3)на сохранение для науки и искусства остатков дворянской культуры, как наиболее сильно и быстро уходящей из жизни (фамильные портреты, архивы, виды и описание усадеб»³⁶.

Одним из первых больших начинаний краеведческой секции совместно с Ярославским государственным университетом явилось празднование 900-летнего юбилея Ярославля (в то время официальной датой основания города считался 1024 г.). При университете был создан юбилейный комитет, в который вошли университетские профессора А.И.Анисимов и В.Н.Бочкарев, представители секции Н.Г.Первухин и Н.Г.Огурцов. Празднование проводилось 21–22 сентября 1924 г. В своем докладе на торжественном заседании в Волковском театре «Ярославль за 900 лет своего существования» Нил Григорьевич подчеркнул уникальность не только города, но и всего края:

«Русская история за первое свое тысячелетие вряд ли где, кроме Ярославчины, создала такое яркое разнообразие и полноту культурной жизни на очень небольшом пространстве. Ростов Великий и Углич, Ярославль и Рыбинск, Молога и Пощеконье — как четко отграничены эти города и их население друг от друга и как гармонично сливаются они в единый, резко законченный, ясный и выразительный тип ярославца.

Недаром Гоголь с поразительной угадкою гениального художника в своей символической картине России как птицы-тройки, опережающей все народы мира, символизировал и самый русский народ бойким, расторопным ярославцем, который “наскоро живьем снарядил” и собрал



Н. Г. Первухин преподавал и в Ярославском художественно-педагогическом техникуме. В первом ряду сидят: Н. Г. Первухин (1-й слева), А. Г. Богданович (5-й) и замечательный ярославский художник М. К. Соколов (7-й). 1925 (?) г.



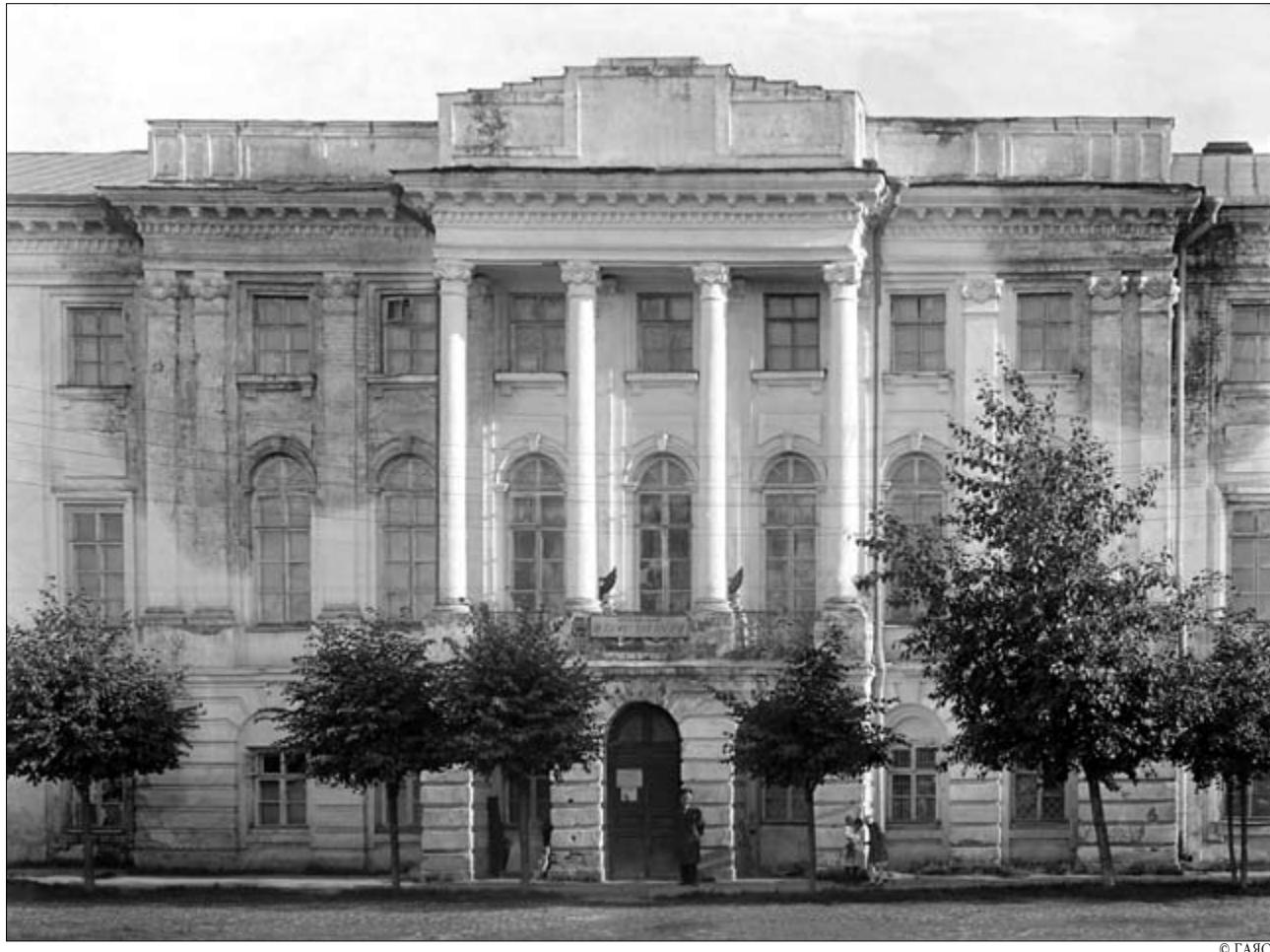
Участники II съезда музейных работников Центральной промышленной области в Ярославле. Во втором ряду сидят: историк И. М. Гречес (4-й слева), Н. Г. Перухин (5-й), А. Г. Богданович (крайний справа). И. А. Тихомиров стоит на трибуне. В третьем ряду 6-м слева стоит В. А. Перцев, справа от него сидит краевед М. И. Смирнов, 4-й от него — выдающийся реставратор П. Д. Барановский. 12 ноября 1926 г.

Прошло больше десяти лет, и Нил Григорьевич снова фотографируется в бывшем актовом зале реального училища на фоне парадного портreta. В той же раме, но уже без двуглавого орла и бронзовых накладок, — В. И. Ленин...

© ГАМО



Участники VIII краеведческого съезда в Рыбинске. Во втором ряду сидят: глава рыбинских краеведов А. А. Золотарев (5-й слева), далее — академик А. Е. Ферман, старейший ярославский краевед И. В. Костоловский, Н. Г. Первухин, неизвестный, А. Г. Богданович. 18 августа 1927 г. Фото И. А. Лазарева



© ГАЯО

Здание 2-го корпуса присутственных мест на Ильинской площади. Н. Г. Первуухин (?) у входа в Исторический музей Конец 1920-х годов

этую сказочную пророческую тройку»³⁷.

В определенном смысле краеведческую секцию можно рассматривать преемницей ЯГУАК. Ее исследовательская деятельность шла по нескольким направлениям — этнографии, быту, фольклору, истории и искусству, экономике, археологии, истории революционного движения, литературе. В перспективных планах работы по Ярославлю было исследование остатков оборонительных укреплений города, сбор сведений о ярославских писателях и художниках, раскопка захоронений ярославских князей у церкви Петра и Павла на Волге, исследование церковных и гражданских сооружений XVI—XVII вв., а также строительство выставок, издание краеведческих книг, путеводителей.

В 1920-е годы Нил Григорьевич много ездил по стране — принимал участие в конференциях и семинарах, где выступал с докладами и лекциями. Так, в мае 1920 г. на I краеведческом съезде в Рыбинске им были сделаны два доклада — о ярославских стенописях и о состоянии архивных дел в губернии. К сожалению, сохранились лишь их краткие изложения. В первом докладе он вступил в полемику с И.Э.Грабарем, видевшим в ярославских фресках «нарушение приемов старой живописи». Нил Григорьевич подчеркивал, что в росписях XVII в. «видны проблески новой религиозной живописи», обосновывал необходимость дополнительного их изучения. По его мнению, «сильное влияние на характер» искусства Ярославля «имело лихолетье, которое вместе

с национальным подъемом вызвало и религиозный экстаз». Во втором докладе подводились итоги проделанной работы по спасению и разбору архивов³⁸.

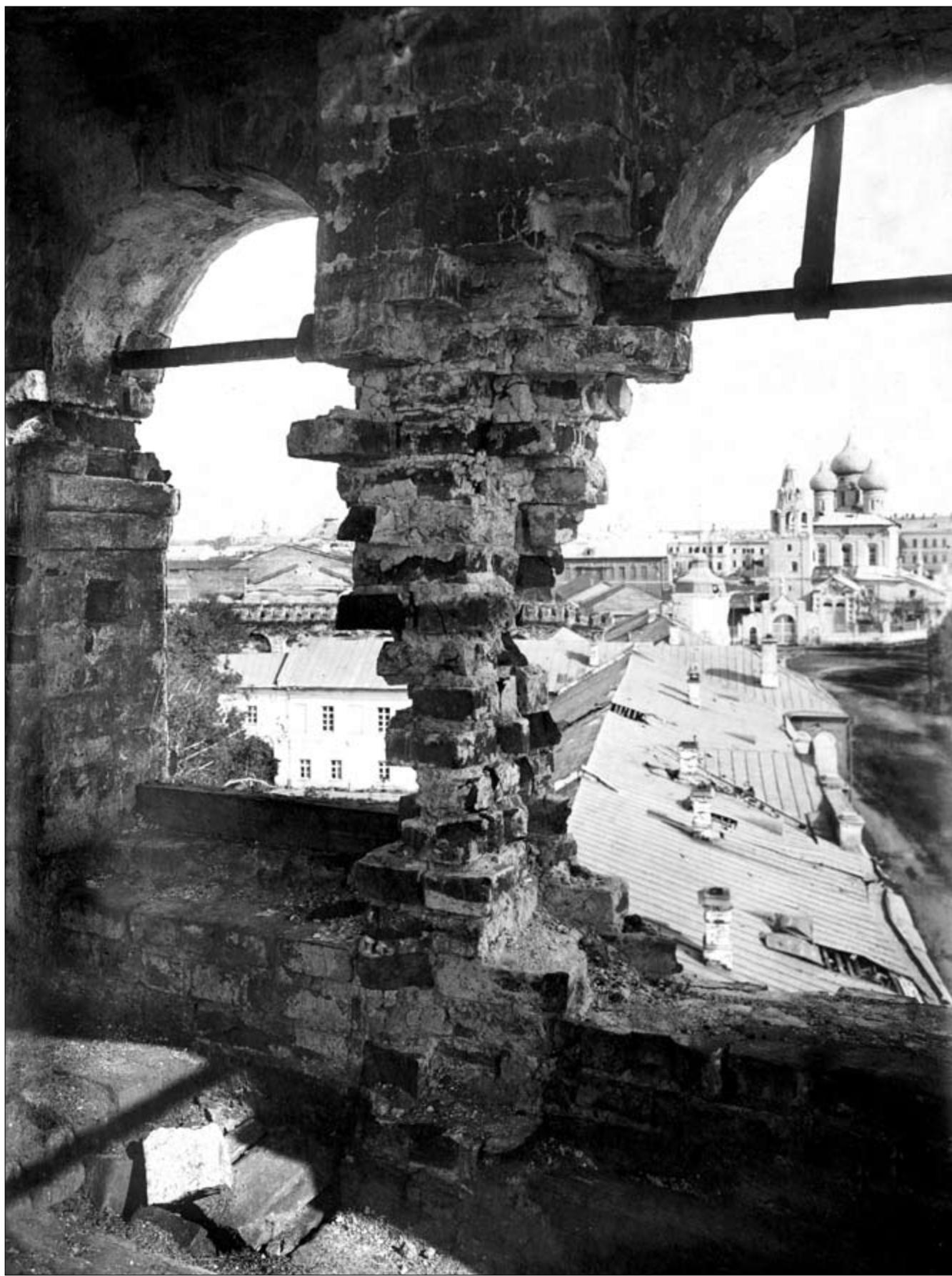
Нил Григорьевич участвовал практически во всех краеведческих съездах, которые проходили ежегодно в Рыбинске до 1929 г. Одним из решений II съезда было организовать в декабре 1921 г. чествование памяти Н.А.Некрасова. Н.Г.Первухин вошел в состав особого комитета при Ярославском университете по подготовке празднеств³⁹.

В 1924 г. Первухин сделал сообщение о выставочной деятельности Ярославского музея на областном съезде музейных деятелей Центральной промышленной области в Рязани, в этом же году в Ярославле состоялась конференция по изучению производительных сил Яро-славской губернии, где была создана Ассоциация, в организационное бюро которой он тоже вошел. В 1925 г. Нил Григорьевич участвовал в работе конференции по изучению производительных сил Тверской губернии, съезда палеонтологов в Москве (темой его доклада была «Изученность Ярославской губернии в палеонтологическом отношении»), Норской краеведческой конференции с докладом «Об исторических памятниках Ярославской губернии».

Большой заслугой Нила Григорьевича и его соратников была организация в декабре 1926 г. в Ярославле Третьего музейного съезда, на который съехались музейные деятели Московской, Тверской, Владимирской, Костромской, Иваново-Вознесенской, Рязанской, Тульской, Вологодской, Нижегородской губерний. Первухин выступал на съезде дважды: первый до-клад — «Об охране памятников старины» — был подготовлен вместе с Н.Р.Левинсоном, второй — «О просветительской деятельности музеев» — самостоятельно. Эти выступления часто ложились в основу публикаций Нила Григорьевича в изданиях 1920-х гг., темы его статей этого времени различны, они часто отражали круг повседневных занятий автора.

В 1924 г. в сборнике «Октябрь. Историко-революционные экскурсии» была напечатана совместная работа Н.Г.Первухина и его ученика, молодого историка С.С.Дмитриева, «Шестнадцать дней. Экскурсия по истории белогвардейского мятежа в Ярославле 6–12 июля 1918 года». Ценность ее в том, что авторы рисуют живую картину разоренного города, еще не оправившегося от последствий гибельных дней мятежа, это рассказ очевидцев страшных событий: «Экскурсант видел перед собой исковерканные стены, перебитые окна, обгорелые дома. В своем воображении участник экскурсии должен вызывать картину того, что творилось за этими искалеченными стенами. Руководитель поможет ему нарисовать эту картину отрывками из письменных и устных воспоминаний о том, как дети падали из рук матери, сраженные шальной пулей, как отцы в суматохе бегства теряли детей, и навсегда, как горел на глазах бедняка последний скарб его и люди в один час делались нищими. Прибавьте к этому бандитов, бежавших из тюрем, сумасшедших, ускользнувших из больницы, вспышку холеры от голода и грязной воды, хаос в учреждениях, архивы которых грудами мокли под дождем»⁴⁰.

Появлялись в печати и другие работы Нила Григорьевича: «Исторический очерк Яро-славля» в газете «Северный рабочий» и «Огоньке», «Ярославские усадьбы» в журнале «Среди коллекционеров», материалы о Н.А.Некрасове в журналах «Красная нива» и «Огонек»; к сожалению, так и не увидела свет уже принятая издательством большая работа «План и облик Ярославля в его историческом развитии». Эти статьи представляют интерес, но по научному потенциальному, изяществу изложения, личной пристрастности они не идут в сравнение с дореволюционными изданиями Нила Григорьевича. Его главная тема — церковное искусство Ярославля — к



© ГАРО

Расстрелянный город. Вид из башни над Святыми воротами Спасского монастыря.
На заднем плане — церковь Михаила Архангела. 1918–1919 гг. Фото И. А. Лазарева (?)

этому времени была уже практически закрыта.

Последняя из известных нам публикаций Н.Г.Первухина — статья 1929 г. «Сеть краеведческих музеев Ярославской губернии». По сути, это обзор музеев губернии, где автор с тревогой отмечал тенденцию к сокращению числа музеев в провинциальных городах, селах: были закрыты



© ГАЯО

Ярославль. 93-й квартал. Угличская улица. После июля 1918 г.
Фото И. А. Лазарева (?)

музеи в Мышкине, Пощеконье, Великом. Кстати, этот процесс не прекратился и в последующие годы, и из названных в статье государственных музеев ныне не существуют музеи в Тутаеве, Норском, селах Марьинское, Николо-Корма, Коприно. Характеризуя музейные коллекции, Первухин подчеркивал важность комплектования в собраниях местных материалов, призывал «очистить наши музеи от всего случайного, хотя бы и раритетного, интересного, и построить их на принципе всестороннего отражения местной природы, своего хозяйства, своего человека в его прошлом и настоящем». Анализируя этнографическую часть экспозиций музеев, он отмечал, что «яркое, праздничное, народное затеняет собой более будничное, обычное — и в этом вина этнографии и как науки, которая только в самое последнее время перестает гнаться исключительно за красивым, живописным в ущерб более серому, но и более показательному повседневному быту». Не мог не упомянуть Нил Григорьевич и церковь Ильи Пророка, которая с 1920 г. входила в состав Ярославского окружного музея: «Ильинский храм-музей, знаменитый в истории русского искусства памятник половины XVII в., входит в отдел (древнерусского искусства. — Т.Р.) как его важнейшая часть, давая естественный комплекс ярославского зодчества, живописи и самых разных видов художественного производства. Он является особенно интересным показателем того, как Ярославль в последний век допетровской Руси смело и оригинально вводил в свое церковное имущество элементы “мирского” — гражданского»⁴¹.



© ГАЯО

Ассоциация по изучению производительных сил при Ярославском Губплане. В третьем ряду справа стоят рядом

Н. Г. Первухин и И. А. Лазарев. Во втором ряду слева сидит А. А. Золотарев. 1925 (?) г.

Фото И. А. Лазарева

Малоизвестной страницей в истории ярославского краеведческого движения этого периода является судьба Научно-исследовательского института Верхнего Поволжья (НИИВП). Первая неудачная попытка его создания была предпринята ярославскими краеведами еще в 1924 г. Через четыре года Организационный комитет, в состав которого входил и Н.Г.Первухин, объединил представителей разных научных учреждений областного центра, его возглавил профессор В.Н.Бочкирев. В фонде Ярославского пединститута, хранящемся в ГАЯО, ряд дел целиком посвящен этому интереснейшему проекту. В организационной структуре НИИВП при педагогическом институте предусматривалось выделение трех секций: «Природа», «Человек» и «Производство», планировалась работа практически по всем направлениям краеведения. Конкретные планы исследований верстались под вполне реальных исполнителей. Уже к весне 1929 г. оргкомитет заручился согласием на работу в институте добрых сотни исследователей. Н.Г.Первухин в своем заявлении написал: «Настоящим заявляю о своем желании принять участие в работе Научно-исследовательского института Верхнего Поволжья по отделу “Человек”⁴². Аналогичные заявления поступили от И.А.Тихомирова, А.Г.Богдановича, А.И.Смирнова — имена этих подвижников хорошо нам знакомы по работе в самых разных культурных учреждениях города как в досоветские времена, так и позднее. В институт готовы были прийти не только ярославцы,

но и исследователи из других городов. К сожалению, проект так до конца и не осуществился: Ярославская область потеряла свою самостоятельность — стала округом Ивановской, а в стране начинались уже другие времена..

В 1927 г. Первухина отстранили от руководства музеем, некоторое время он еще работал помощником директора и заведующим отделом древнерусского искусства, преподавал в педагогическом институте, но и с этих должностей был уволен. Из документов следует, что с 1929 г. Нил Григорьевич — пенсионер, инвалид III группы.

В последний год ярославского периода жизни Н.Г.Первухин практически остался не у дел, работая на общественных началах только в краеведческой секции и в составе Ученого совета музея. В «Автобиографии» Нил Григорьевич писал: «С указом наркома Луначарского работать стало труднее: Ярославль перестраивался, его древние памятники сносились, приходилось с огромным трудом отстаивать самые ценные, возникали и частые трения, неприятности, и в результате в 1929 г. мне было предложено на три года выбрать себе другое местожительство». Подробности обстоятельств этого «предложения» по понятным причинам стали известны только в последние годы.

В конце 1920-х годов по стране прокатилась волна судилищ над историками и краеведами, разгромлены были их «осиные гнезда» в Переславле и Костроме, Воронеже и Рязани, Ленинграде и Москве. Краеведение, хранящее народную память, становилось опасным для Советской власти. Яро-славские чекисты, конечно же, не могли остаться в стороне от «генеральной линии», и, хотя дело против местных институтских историков и музейных работников было начато в конце 1930 г., сведения на них собирались еще до этого: «Материалами разработки Первухин изобличается как монархист-церковник, имеющий связи с к.-р. (контрреволюционным. — Т.Р.) духовенством (выдача икон, продажа музейных ценностей, реставрация церковных памятников, издание антимарксистских трудов)». 23 декабря 1930 г. Нил Григорьевич был арестован. При аресте он написал: «Виновным себя в к.-р. деятельности не признаю. Не состою ни в какой к.-р. организации. Связей с церковниками не подтверждаю за исключением деловых музейных. В чем и настаиваю»⁴³. В этот же день были взяты под стражу проходившие с ним по одному делу В.Н.Бочкирев, В.А.Перцев, А.Г.Богданович.

Ни на одном из многочисленных допросов Нил Григорьевич в своих показаниях не дал следователям возможности использовать его слова против других обвиняемых. Чувство языка, тщательное внимание к русскому слову, вызывавшее у нас восхищение в его книгах, не изменили ему и на допросах. В следственном деле сохранились и его собственноручные показания⁴⁴ — сколько в них мужества, совести, чувства собственного достоинства и цельности, какова точность сказанного и несказанного.

К сожалению, так держаться сумели не все обвиняемые, а уж в «сознательных» свидетелях у следствия недостатка тем более не было. Приведем отрывок из показаний руководителя одного из местных учреждения культуры, сохраняя орфографию и пунктуацию оригинала (в графе «Образование» этот свидетель написал — «нисшие»): «...зам заведующим и зав отделом древне русского искусства Нил Григорьевич Первухин он же зав музеем храмом 17 века (Ильинская церковь). Этот музей при моем посещении представлял из себя обычную церковь не было никаких признаков музея. ни каких объяснений, этикеток, лозунгов плакатов и т.д. которые бы могли объяснить сущность и вред религии не было. На мой вопрос Первухину почему нет пояснительных надписей

Предметное помещение предложено мне, когда
занесение, внести основы археологии с
антическими, грековедением и античными произведениями.
годно и вступлении заявки (изд.), предложившим
и предложившим К-ии заявки, что Эт-факт создает
уже они же памятники, а заявки для них не обозна-
чали на их сторону, занесения изве "записок граждан"
шего и т.д., заявив членом заявки, что следующий
запрос; но следующий год курса "записок граждан" в
не определен.

Все два года заявки на занесения доносили антические,
занесения очень гадко связывали из-за их отсутствия.
один успел уже подсчитать своим свидетельством.

Первухин 15/31.

Н. Г. Первухин

© ГАЯО

Показания Н. Г. Первухина из следственного дела НКВД
Автограф. 15 января 1931 г.

будущего"»⁴⁶.

Как следует из архивных документов, акценты в допросах Нила Григорьевича постоянно смешались с одного вида его деятельности на другой, подчас трудно понять логику следователей и их начальников. В обвинительном заключении по делу значилось, что Н.Г.Первухин «1.Входил в состав к.-р. группы, являясь одним из ее руководителей. 2.Поддерживал в к.-р. целях связи с участниками к.-р. краеведческих групп Москвы и Ленинграда. 3.Возглавлял краеведческое общество с антисоветскими целями. 4.Вел антисоветскую агитацию. 5.Будучи зав. музеем, привел хозяйство музея в упадок, направив его деятельность в интересах церковников, бывших людей, с целью противопоставления интересам советской общественности, с каковою целью подобрал себе аппарат из единомышленников, т.е. [обвиняется] в преступлениях, предусмотренных ст. ст. 58 п. 11, 10 УК»⁴⁷.

последний ответил что он лично все объясняет сам. Поэтому никакого этикетажа не нужно. В отделе древне-русского искусства было очень много икон и колоколов и других ненадобных вещей для музея, которые должны были реализованы в Госфонд, но они хранились в музее...»⁴⁵.

Надо сказать, что Ильинский храм не давал покоя следователям: «...во время посещений Ильинской церкви старушки и др. обыватели крестились и прикладывались к иконам...»; «Первухин... любитель церковного богослужения, высказывал, какую бы великолепную картину представлял бы Ильинский храм в солнечный день во время торжественной службы. Печалился, что запрещают колокольный звон... заводские гудки называл иронически "благовест

Обвинителями не было упущено и то, что в пединституте бывший доцент «читал никому не нужные темы, уделяя все свое внимание храмам, колокольным звонам Ростовских соборов, дворцу убиенного Дмитрия в Угличе, от нужных лекций Первухин уклонялся». Нила Григорьевича обвиняли также в связях с церковью, что было понятно в ту пору усилившихся гонений на религию: «...в 1919 г., когда было вскрытие мощей в гор. Ростове-Ярославском на имевшемся съезде советов по Ростовскому уезду, на приглашение на этом съезде прочитать лекцию о мощах Первухин ее прочитал так, что можно было понять, что мощи действительно имеют нетленность и т.д.». Но на допросах он и не скрывал своего отношения к вере: «По своим религиозным убеждениям я являюсь сторонником церкви, посещаю богослужения. В связи с этим и по своим взглядам, в части своей работы по охране памятников старины и искусства, я выражал несогласия и нередко протестовал против ряда мероприятий по уничтожению тех или иных церковных зданий, которые числились на учете, как художественно-исторические памятники, и защищал сохранение гор. Ярославля по примеру Новгорода и Пскова — городом-заповедником»⁴⁸.

Не могли власти простить Нилу Григорьевичу и того, что во время изъятий церковных ценностей из храмов, вместе с другими сотрудниками музея, он пытался спасти лучшие произведения: «Н.Первухин, будучи музейным работником, со своей музейной компанией... с пеной у рта отстаивал всякую пядь церковных кирпичей от использования их на нужды современности, он не за страх, а за совесть берег разное церковное барахло»⁴⁹.

Обратите внимание на невольное признание в этих показаниях. В системе координат новой власти то дело, которое творится «за совесть», ей оказывается не угодно — подавление совести, замена ее страхом становились главной целью набиравших силу идеологов. Порядок наводился и по другую сторону решетки: еще до вынесения приговора, 18 марта 1931 г., было проведено ликвидационное — «в виду коренной перестройки краеведческой работы» — собрание Ярославского естественно-исторического и краеведческого общества⁵⁰, была закрыта Ярославская реставрационная мастерская.

Нил Григорьевич виновным себя не признал.

По постановлению Особого Совещания при Коллегии ОГПУ от 20 апреля 1931 г. Нила Григорьевича из-под стражи освободили, наложив запрет проживать в столицах и других городах из списка в 12 названий. Высылка была мягким приговором. Но ни одной работы после этого Нил Григорьевич уже не опубликовал, больше того, судя по воспоминаниям детей и внуков, даже и не написал. Бесполезно гадать, чего лишилась русская культура, — история не знает сослагательного наклонения...

Местом поселения Нил Григорьевич выбрал Казань — там жили дочери. Так вся его жизнь оказалась связана со столицей любимой Волгой. Больше десяти лет он занимался только педагогической работой в речном техникуме и лесотехническом институте. Лишь когда началась Великая Отечественная война, его пригласили в краеведческий музей Татарии консультантом для разбора древностей. Можно предположить, что только нехватка сотрудников из-за мобилизации заставила забыть о его неблагонадежности. А через год Н.Г.Первухина взяли в штат на должность старшего научного сотрудника и хранителя фондов металла и дерева, тогда же его включили членом-корреспондентом Ученого совета научно-исследовательского института краеведческой и музейной работы. В музее Нила Григорьевича ценили, в 1949 г. руководство торжественно отметило его 75-летие.

С 1950 г. старший научный сотрудник Н.Г.Первухин по состоянию здоровья уже не мог «уделять работе музея полного рабочего дня», но коллеги продолжали обращаться за консультациями к своей «энциклопедии» — так они его называли. По договору он продолжал работу в музее — по научному описанию фондов. В последние годы Нил Григорьевич жил в доме у старшей дочери Натальи, она практически содержала отца. Его дети (Наталья была сурдопедагогом, Елена преподавателем консерватории, сыновья пошли по медицинской части) дружили между собой и сохранили об отце самые лучшие воспоминания: «человек он был исключительной доброты, ума, с огромными разносторонними взглядами. Он был патриот Ярославского края» — так писала о нем dochь Елена.

1 ноября 1954 года, вернувшись из музея, Нил Григорьевич почувствовал себя плохо, и в шесть часов вечера его не стало. Прах его покоятся на Арском кладбище в Казани.

В Ярославле о его смерти узнали только спустя много лет...

Реабилитирован Н.Г.Первухин 25 июля 1989 года⁵¹.



ПРИМЕЧАНИЯ

Собирание материалов о жизни и творчестве Н.Г.Первухина было начато более пятнадцати лет назад. Неоценимую помощь в этой работе оказали близкие родственники Нила Григорьевича: его дочь Елена Ниловна Величковская-Первухина, внучка Светлана Георгиевна Первухина и внучатый племянник Валентин Петрович Бенеславский. Полученные к концу 1980-х годов сведения были опубликованы (Рутман Т. А. Н.Г.Первухин — исследователь культуры Ярославского края // Краеведческие записки. Ярославль, 1991. Вып. 7. С. 57–64). Еще до этого — после более чем полувекового молчания — появилась самая первая публикация, в которой говорилось об исключительно важной роли Н.Г.Первухина в создании и становлении Ярославской художественной галереи (Кончин Е. Основание Ярославского музея // Художник. 1987. № 11. С. 19–20). Вскоре увидела свет и краткая биографическая справка о нем (Алексеев В. П. Первухин Нил Григорьевич // Ярославские краеведы. Ярославль, 1988. Ч. 1. С. 31–32). В последующие годы в работах Н.П.Рязанцева, Н.П.Голенкевич и других исследователей мы находим упоминания о тех или иных сторонах участия Нила Григорьевича в том, что называется «культурным строительством».

¹ Центральный исторический архив г. Москвы (ЦИАМ), ф. 418, оп. 306, д. 586, л. 15, 18.

² Государственный архив Ярославской области (ГАЯО), ф. Р-2257, оп. 5, д. 202, л. 203.

³ ЦИАМ, ф. 418, оп. 306, д. 586, л. 11, 14–15 об.

⁴ Смирнов Я. Е. «С указом Луначарского работать стало труднее...»: Автобиографические заметки [Н.Г.Первухин] // Северный край. 1999. 3 июня. № 101.

⁵ Труды ЯГУАК. Ярославль, 1914. Кн. 7. Вып. 2. С. 46. С 1901 г. Н. Г. Первухин состоял также членом Тверской ГУАК.

⁶ Северный край. 1899. № 35. Это не единственный увидевший свет поэтический опыт Нила Первухина: на страницах той же газеты обнаруживаем еще одну дань, возможно, увлечению молодости — стихотворение «Февраль» (1902. № 46).

⁷ Ярославские епархиальные ведомости. 1902. № 10. Ч. неофиц. С. 152, 153.

⁸ Государственный архив Рязанской области (ГАРО), ф. 609, оп. 162, д. 19, л. 1–3.

⁹ Первухин Н.Г. Стенописные композиции в церковных галереях г. Ярославля и Борисоглебского собора: Отд. оттиск из Трудов Тверского археологического съезда. Тверь, 1905. С. 1–14.;

Он же. О символизме старой русской иконописи // Труды Рязанской ученой архивной комис-

ции. Рязань, 1907. Т. 21. Вып. 1. С. 1–10. Вторая работа (как реферат) также была прочитана на археологическом съезде в 1906 г. во Владимире.

¹⁰ Первухин Н. Г. Стенописные композиции в церковных галереях... С. 5.

¹¹ ГАРО, ф. 609, оп. 162, д. 19, л. 2 об.

¹² ГАЯО, ф. 562, оп. 1, д. 21, л. 64 об. В конце 1916 г. «за особо усердную службу и учебно-воспитательные труды» он был представлен к ордену Св. Анны 2-й степени, но получить эту награду уже не успел. (Там же, л. 48.)

¹³ Цель и задачи «Русского экскурсанта» // Русский экскурсант (РЭ). 1914. № 1. С. 3. Вступительная статья не подписана, но вряд ли в авторстве Нила Григорьевича можно сомневаться. Позднее он писал: «Когда я состоял редактором журнала «Русский экскурсант», мной почти в каждый номер давались статьи по вопросам экскурсионного дела и краеведческого движения» (ГАЯО, ф. 2257, оп. 5, д. 202, л. 203 об.).

¹⁴ ГАЯО, ф. 562, оп. 1, д. 43, л. 3, 4.

¹⁵ Цель и задачи... С. 3, 4.

¹⁶ В книжках журнала за 1914 г., когда он печатался в типографии книгоиздательства К.Ф.Некрасова, значится: «Ответственный редактор-издатель Н. С. Соколов. Редакторы: Н.Г.Первухин и П.А.Критский». Со следующего года журнал издавался С. И. Вахромеевым, у которого была и своя типография, — Николай Самсонович Соколов с № 1 за 1915 г. сначала «теряет» статус издателя, а с № 8 — до прекращения издания — уже указывается как один из трех редакторов (в алфавитном порядке).

В дальнейшем Нил Григорьевич лишь однажды выступит как редактор: при подготовке к печати путеводителя по ярославской художественной галерее, составленного А.И.Малыгиным.

¹⁷ Маковский Олег. Под святыми кедрами: (Из воспоминаний случайного туриста) // РЭ. 1915. № 1. С. 25–35; Он же. По историческим святыням Русской земли: Борисоглебские слободы // РЭ. 1916. № 5. С. 22–32. Раскрыть псевдоним помогли изыскания Георгия Ниловича Первухина, собиравшего сведения об отце и составившего список его трудов (хранится в Казанском музее).

Заметим, что в РЭ в эти же годы были опубликованы и очерки Арсения Григорьевича Первухина: «Тверь» (1915. № 4. С. 210–217; № 5. С. 279–290) и «Боровск и его окрестности» (1916. № 5. С. 9–16; № 6. С. 16–24).

¹⁸ Н. П-н. Волга как материал для экскурсий // РЭ. 1915. № 4. С. 195–198.

¹⁹ Маковский Олег. Под святыми кедрами... С. 25.

²⁰ Н. П-н. Возможное будущее образовательных экскурсий // РЭ. 1914. № 5-6. С. 4, 5.

²¹ Н. П. Новая жизнь, новые надежды // РЭ. 1917. № 1. С. 3.

²² Церковь Иоанна Предтечи в Ярославле / Объяснительная статья Н. Г. Первухина. М.: Книгоизд-во К.Ф.Некрасова, 1913; Церковь Ильи Пророка в Ярославле / Текст Н.Первухина. М.: Книгоизд-во К.Ф.Некрасова, 1915; Церковь Богоявления в Ярославле / Текст Н.Первухина. Ярославль: Изд. Ярославского художественного об-ва, 1916.

²³ Вс. Дм. // Аполлон. 1913. № 10. С. 90. Недавно книга «Церковь Иоанна Предтечи в Яро-славле» вновь увидела свет: ее переиздание, весьма близкое к оригиналу, открыло одноименный том (Ярославль: Александр Рутман, 2001).

²⁴ ГАЯО, ф. Р-3698, оп. 2, д. 12028, л. 232. Речь идет о небольшой брошюре, изданной к 600-летию

Толгской обители и дошедшей до нас в считанных экземплярах: *Первухин Н. Г. Яро-славский первоклассный Толгский монастырь, 1314–1914*. Ярославль, 1914.

²⁵ ГАЯО, ф. Р-3698, оп. 2, д. 12028, л. 66–73. В другом месте он добавил: «...признавая в каждой из них [революций] выражение воли большинства народа». (Там же, л. 122.)

²⁶ ГАЯО, ф. Р-1411, оп. 1, д. 2, л. 1, 10.; ф. Р-221, оп. 1, д. 137, л. 9, 16 об., 17 об.–18. Эта важнейшая работа в Республике, охваченной войной и ненавистью к старому строю, вообще была сложна, но в Ярославле, на третью уничтоженную в июльскую трагедию 1918 г., стала воистину титанической.

²⁷ ГАЯО, ф. Р-1007, оп. 1, д. 10, л. 110. Подробнее о музейном строительстве в Ярославском крае в те годы см.: *Рязанцев Н. П. «Спасти живую старину...»: Охрана памятников и музейное строительство в Ярославской губернии в 1918–1929 гг.* Ярославль, 2000.

²⁸ ГАЯО, ф. Р-1400, оп. 1, д. 8, л. 52–52 об., 59–59 об. Эти обмены не останутся незамеченными многими очевидцами, но оценивать поступки бывшего директора музея будут следователи НКВД.

²⁹ Цит. по: *Кончин Е. Основание Ярославского музея // Художник. 1987. № 11. С. 20.* Данная автором оценка роли Н.Г.Первухина в создании Ярославского художественного музея справедлива по отношению и к другим сокровищницам ярославской истории и культуры, которые оставил нам Нил Григорьевич со своими соратниками: нынешним областному архиву и музею-заповеднику.

³⁰ ГАЯО, ф. Р-1400, оп. 1, д. 40.

³¹ ГАЯО, ф. Р-2624, оп. 1, д. 14, л. 17 об.–18. В автобиографии Н.Г.Первухин пишет, что эти же курсы — истории русского искусства (древний период и XVIII век) и древней русской литературы — он с 1918 г. читал в Ярославском народном университете (два года) и один — в Ярославском учительском институте. (ГАЯО, ф. Р-2257, оп. 5, д. 202, л. 203).

³² ГАЯО, ф. Р-2624, оп. 1, д. 28, л. 6, 10.

³³ Там же, д. 29, л. 4–7. Были попытки сохранить Ярославское отделение, пусть не самостоятельное, — хотя бы как факультет Ярославского университета. Но реформированию подлежала вся высшая школа: в том же 1922 г. к университету на правах факультета присоединили пединститут — археологи пытались сохраниться в качестве отделения на педагогическом факультете... Не помогли и обращения в центр (ГАЯО, ф. Р-2624, оп. 1, д. 27. л. 1–1 об., 38–40).

³⁴ ГАЯО, ф. Р-2624, оп. 1, д. 27, л. 41, 41 об.

³⁵ ГАЯО, ф. Р-2257, оп. 5, д. 140, л. 52, 93, 116 об.–117.

³⁶ ГАЯО, ф. Р-3698, оп. 2, д. 12028, л. 122 об.—123.; ф. Р-221, оп. 1, д. 193, л. 1, 2 об. О ярославском краеведческом движении см. также: «Вглядись в минувшее бесстрастно...»: Культурная жизнь Ярославского края 20–30-х гг.: Документы и материалы. Ярославль, 1995.

³⁷ Краеведение. М., 1927. Т. 4. Вып. 1. С. 111.

³⁸ ГАЯО, ф. Р-221, оп. 1, д. 137, л. 16 об., 17 об.–18.

³⁹ ГАЯО, ф. Р-51, оп. 1, д. 82, л. 12. Фактически с того юбилея начал Нил Григорьевич свои исследования связей поэта с Ярославским краем. Их результаты он публиковал в конце 20-х годов в «Огоньке» и других изданиях.

⁴⁰ Дмитриев С. С., Первухин Н. Г. Шестнадцать дней: Экскурсия по истории белогвардейского мя-

тежа в Ярославле 6–12 июля 1918 года // Октябрь. Историко-революционные экскурсии. М.; Л., 1924. С. 58. Будущий профессор МГУ историк Сергей Сергеевич Дмитриев еще студентом активно участвовал в работе краеведческой секции Ярославского естественно-исторического общества (ЯЕИО), он сменил Н. Г. Огурцова на посту ее секретаря — в протоколах заседаний сохранились его автографы. В эти же годы он был и сотрудником объединенного музея, т. е. соавторство их было, по всей видимости, лишь одной гранью более тесных взаимоотношений. Не случайно автобиографические заметки Н. Г. Первухина, неоднократно цитируемые нами по публикации Я. Е. Смирнова, были им обнаружены именно в личном архиве профессора: можно предположить, что связь с учителем Сергей Сергеевич не прерывал.

⁴¹ Первухин Н. Г. Сеть краеведческих музеев Ярославской губернии. // Ярославский край. Ярославль, 1929. Сб. 2. С. 242–246. Заметим, что Нил Григорьевич здесь отнюдь не говорит об «обмирщении» церковного искусства — он и ранее подчеркивал изменение религиозного чувства в XVII в.

⁴² ГАЯО, ф. Р-2257, оп. 5, д. 194, л. 2 об., 4 об.; д. 202, л. 202 (это архивное дело является уникальным сводом творческих биографий десятков исследователей: к большинству заявлений прилагались списки научных трудов). Позднее в показаниях на следствии Нил Григорьевич говорил, что планы по отделу секции «Человек» составлены им (ГАЯО, ф. Р-3698, оп. 2, д. 12028, л. 125. Очевидно, имеется в виду отдел «Искусство и художественные ремесла»).

⁴³ ГАЯО, ф. Р-3698, оп. 2, д. 12028, л. 3, 37.

⁴⁴ Там же, л. 62–73 об., 122–128.

⁴⁵ Там же, л. 120 об.

⁴⁶ Там же, л. 196, 197 об.–198.

⁴⁷ Там же, л. 240.

⁴⁸ Там же, л. 120 об.–121, 122, 237.

⁴⁹ Там же, л. 30 об.

⁵⁰ ГАЯО, ф. Р-1400, оп. 1, д. 8, л. 189.

⁵¹ ГАЯО, ф. Р-3698, оп. 2, д. 12028, л. 284–284 об.

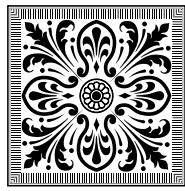




одготовка любого краеведческого издания неизменно находит поддержку яро-славцев. Так было и с этой книгой. Сотрудники Некрасовской библиотеки и художественного музея, областного архива и музея истории города, педагогического университета — все охотно делились своими знаниями, помогали в поисках нужных материалов, радуясь вместе с нами, что прекрасная книга Н.Г.Первухина вновь увидит свет.

Н. П. Голенкевич, Н. С. Землянская, Л. А. Зуммер, В. Н. Козляков, И. Н. Котова, Ю. И. Майоров — всем им спасибо!

Следует особо поблагодарить Надежду Николаевну Макарову, составившую современное библиографическое описание источников, использованных Н. Г. Первухиным в издании 1915 года, и Елизавету Корневу, сумевшую выявить неизвестные ранее фотографии Нила Григорьевича, опубликованные здесь в биографическом очерке.



СОДЕРЖАНИЕ

Н. Г. Первухин

Церковь Илии Пророка в Ярославле

— 7 —

И. А. Бусева-Давыдова

Н.Г.Первухин как исследователь ярославской церкви Ильи Пророка
и русского искусства XVII века

— 123 —

М. А. Рутман

Краевед. Просветитель. Гражданин.

Труды и дни Нила Григорьевича Первухина

— 143 —

Художник М. Е. Бородинский

Составитель А. М. Рутман

Редакторы Т.Н. Смирнова и А.М. Рутман

Корректор В. М. Хирцова

ЛР № 063559 от 09.08.1999. Подписано в печать 09.09.2002.

Формат 70×108 1/8. Бумага офсетная.

Гарнитуры Лазурский и Классика. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 30,8 + 0,25. Тираж 1000 экз. Заказ № 0110980

АР

Издательство Александр Рутман

150063, г. Ярославль, 63, а/я 485, тел (0852) 53-16-29, +7-903-638-7870

E-mail: arbook@yaroslavl.ru



Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленных
диапозитивов в ОАО «Ярославский полиграфкомбинат».
150049, Ярославль, ул. Свободы, 97